

## بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

الحمد لله وحده لا شريك له ، وصلى الله على نبينا محمد وسلم  
تسليماً كثيراً ، وصلى الله على أبويه الرسولين الأكرمين إبراهيم  
وإسماعيل ، وعلى سائر الأنبياء والمرسلين .

وبعد :

فهذا كلامٌ بعيدُ العهد ، كنت كتبتَه استجابةً لهوى صديقٍ قديمٍ ،  
هو أخى « يحيى حقى » رحمه الله ، وهو ما يتصل بقصيدة تأبَّط شراً :

إن بالشُّعب الذى دون سلج

وما أورده من أسئلةٍ تتعلَّق بهذه القصيدة المنسوبة إلى تأبَّط شراً ،  
وبعض هذه الأسئلة يتعلَّق بترتيب أبيات القصيدة ، الذى اقترحه الشاعر  
الألمانى « جوته » حين ترجم القصيدة إلى الألمانية ، وبعضها يتعلَّق بالشعر  
القديم وروايته عاتمةً ، ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة  
العربية إلى الوحدة .

وفى طريق الإجابة على هذه الأسئلة تشعب بي الكلام وامتدَّت  
أطرافه على غير ما كنت أقدر وأحسب ، وهكذا وجدتنى أسير فى طريق  
طويل ، أعالج الحديث عن نسبة القصيدة ، وعروضها الذى هو « بحر  
المديد الأول » ، وترتيب أبيات القصيدة كما جاء فى روايات الأقدمين ،  
وفى اقتراح « جوته » ، ثم ما اقترحتُه أنا من ترتيبٍ وفق منهجى فى تذوق

الشعر ودلالته على حال قائله المترئم به ، ومخالفتى فى ذلك عمًا قاله بعض شراح القصيدة من النقاد الأوائل ، ثم عدولى عن شروحهم اللغوية المجردة لبعض ألفاظها ، ورأيت أننا إذا وقفنا عندها دققًا الشعر فى تابوت من اللغة .

وما انتهيت إليه فى مدارس القصيدة من «تشعيت الأزمنة» ، وأعنى به تشعيت أزمنة الأحداث ، ثم تشعيت أزمنة التغنى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع .

والحديث عن فنة «وحدة القصيدة» ، وافتقار الشعر العربي إليها ، ثم الحديث عن العواقب السيئة التى خلفها غبار هذه القضية ، ليس فى باب الشعر وحده .

ثم كان حديثٌ عن قضية الفصل فى نسبة الشعر الجاهلى ، وهى قضية قديمة ، ولكنها عادت فؤدت فى زماننا ميلادًا حديثًا خبيثًا . وكان الذى تولّى كبرها ذلك المستشرق الأعجمي «مرجليوث» ثم جاء الدكتور طه حسين ، فنفخ فيها ، فى محاضراته التى ألقاها فى الجامعة المصرية ، بعنوان «فى الشعر الجاهلى» ، ثم طبعها كتابًا صدر فى أواخر مارس ١٩٢٦م ، وتداوله الناس ، وزلزلت الأرض زلزالها ، وتقوضت ضروح ، ولم تزل تتقوض إلى يومنا هذا .

\* \* \*

ولقد قلت إن الذى حملنى على ذلك الكلام كله هو «يحيى حقى» ، فهو الذى قذف بى فى هذه المضايق ، ولكنى قبلت ذلك إكراماً له ، ولأيام مضت ، أكلت سنين من العمر ، ثم إنى قبلته أيضًا إكراماً لناشئة الشعراء المحدثين والنقاد ، فإن مآل هذا الأمر كله إليهم ، فهم ورثة

هذه اللغة بمجدها، وشرفها، وجمالها، وفنّها، لا ينبغي أن يضللّهم عنها، أو يُعثر إليها بخطاهم، من عمّد إلى إرث آبائهم من لدن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، إلى يوم الناس هذا، فسّمّاه لهم «تراثاً قديماً» ليجعله عندهم أثراً من الآثار البالية، محفوظاً في متاحف القرون البائدة، ينظر إليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف. فإذا أتاح الله لهم، أو لبعضهم، أن يطبأ هذا الضلال بكبرياء القرن وعظمتته وصراحتته وحرّيته، فقد ذلّ لمن بعدّه وعورة الطريق إلى الدرّى الشامخة، وأزاح من مجرى النهر المتدفّق من منابعه الخالدة كلّ ما يعترضه من صعاب، أشدّها وأعتاها: التوهّم والخوف، واستطالة الطريق، والعحلة إلى شيء، إن صبر على امتناعه اليوم، فهو بالغه غداً وحائزّه.

وقد نشرتُ هذا الكلامَ كلّهُ في سبع مقالات، بمجلة «الجملة» خلال عامي ١٩٦٩ - ١٩٧٠. ثم رغب إليّ كثيرٌ من أهل العلم أن أجمع ذلك بين دفتيّ كتاب. وحَمَل عني عبء ذلك بعضُ أبنائي، فتولّى الدكتور محمود إبراهيم الرضوانى نسخ تلك المقالات من المجلة، ثم نهض بفهرستها تلك الفهرسة الجامعة، وقام ولدى محمود على المدنى بإخراجها في تلك الطبعة المتقنة.

والحمد لله فى الأولى والآخرة.

أبوفهم  
محمود محمد شاكر

مصر الجديدة

٣ شارع الشيخ حسين المرصمى

الأحد . غرة رمضان سنة ١٤١٦ هـ

٢١ يناير ١٩٩٦ م



القصة

وهذه هي القصيدة ، بترتيبِ رواية أبي تمامٍ في « كتاب الحماسة » ،  
إلا أنني تخيَّرتُ في رواية أبياتها ، أكثرَ الألفاظِ مطابقةً لما ظننتُه ألصقَ  
بمعانيها ، معتمداً على روايات العلماءِ المفرِّقة في الكتب الأخرى ، ثم قسَّمتُها  
سبعة أقسامٍ ، كما بينتُ ذلك كله في الحديث عنها ، فيما بعدُ .

وأثبتُ نصَّ القصيدة مرَّتين : المرَّة الأولى ، أمام كُلِّ بيتٍ منها وزنه ،  
على ما ألقناه في « علم العروض » ، وسمَّيته « التفعيل » ، والمرَّة الأخرى ، أمام  
كُلِّ بيتٍ منها ، وزنه برموز الخليل بن أحمد في « الدوائر » ، ( 0 ) يدلُّ  
على الحركة ، و ( 1 ) يدلُّ على السكون . وأما موضع الزحاف ، وهو حذف  
الساكن ، فوضعت مكانه نقطة ( . ) ، ووضعت تحت « الأوتاد » خطأً  
أسود ( 100 ) ، وتركتُ « الأسباب » بلا خطٍّ ( 10 ) . وبذلك يستطيع  
الناظر أن يعرف مواقع الأوتادِ ، ومواطن الزحاف في الأسباب ، بالنظرة  
الأولى ، وسمَّيت هذا : « التجريد » ، أي تجريد مواقع الحركات والسكنات  
في القصيدة كُلِّها . وبذلك يستطيع القارئ أن يرجع إليها عند كُلِّ موضع  
تحدَّثت فيه عن مجرى الحركات والسكنات والزحافِ ، في كلامي عن نغم  
هذا الشعر ، وعن دلالة هذا النغم على المعاني .

وأستحسن أن أنشر هنا ، ما سمَّيته « فترات التغمي » بهذا الشعر ،  
وبيان أقسامها السبعة ، كما ذكرته في مواضعه ، وشرحته شرحاً وافياً :

- الفترة الأولى : البيت الخامس وحده ، رقم : [ ٥ ]
- الفترة الثانية : الأبيات الأربعة الأولى ، رقم : [ ٤ — ١ ]
- الفترة الثالثة : بيتان ، رقم : [ ٢٥ ، ٢٦ ]
- الفترة الرابعة : « ا » بيتان ، رقم : [ ٢٣ ، ٢٤ ]
- « ب » بيتان ، رقم : [ ٢١ ، ٢٢ ]
- الفترة الخامسة : « ا » ثمانية أبيات ، رقم [ ٦ — ١٣ ]
- « ب » ثلاثة أبيات ، رقم : [ ١٨ — ٢٠ ]
- « ج » أربعة أبيات ، رقم : [ ١٤ — ١٧ ]

\* \* \*

أمّا أقسامها السبعة بترتيبها ، فهذه هي :

- القسم الأول ( ١ ) غناء الفترة الثانية : [ ٤ — ١ ]
- القسم الثاني ( ٢ ) غناء الفترة الأولى ، البيت : [ ٥ ]
- غناء الفترة الخامسة « ا » : [ ٦ — ١٣ ]
- القسم الثالث ( ٣ ) غناء الفترة الخامسة « ج » : [ ١٤ — ١٧ ]
- القسم الرابع ( ٤ ) غناء الفترة الخامسة « ب » : [ ١٨ — ٢٠ ]
- القسم الخامس ( ٥ ) غناء الفترة الرابعة « ب » : [ ٢١ ، ٢٢ ]
- القسم السادس ( ٦ ) غناء الفترة الرابعة « ا » : [ ٢٣ ، ٢٤ ]
- القسم السابع ( ٧ ) غناء الفترة الثالثة : [ ٢٥ ، ٢٦ ]





النَّفْعِيُّ

- ١ - إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا ، دَمُهُ مَا يُطَلُّ  
 ٢ - قَذَفَ الْعِيبَ عَلَيَّ وَوَلَّى ، أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ  
 ٣ - وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّي ابْنُ أُخْتٍ ، مَصِيعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ  
 ٤ - مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتًا ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُّ

- ٥ - خَبَرَهُ مَا ، نَابَنَا ، مُصَمِّلٌ ! جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ  
 ٦ - بَرَّيَ الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَبِي ، جَارُهُ مَا يُدَلُّ  
 ٧ - شَامِسٌ فِي الثُّرَى ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشُّعْرَى ، فَبَرْدٌ وَظِلُّ  
 ٨ - يَا بَيْسُ الْجُنُبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدَى الْكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدَلُّ  
 ٩ - ظَالِعٌ بِالْحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحَلُّ  
 ١٠ - غَيْثٌ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدَى ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْثُ أَبَلُّ  
 ١١ - مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ ، أَخْوَى ، رِفْلٌ ، وَإِذَا يَعْدُو ، فَسَمِعُ أَزَلُّ  
 ١٢ - وَالْهُ طَعْمَانٍ : أَرَى وَشَرَى ، وَكِلَا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ  
 ١٣ - يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَجِيدًا ، وَلَا يَصْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِي الْأَفْلُّ



## ٣

- ١٤ - وَفُتُوْهُ هَجْرًا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا أَنْجَابَ ، حَلُّوا  
 ١٥ - كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسْنَا الْبَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ  
 ١٦ - فَأَدْرَكْنَا النَّارَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مَلْحِيَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ  
 ١٧ - فَأَحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوُّمُوا ، رَغِبْتُمْ ، فَأَشْمَعُوا

## ٤

- ١٨ - فَلَيْنِ قَلْتِ هُدَيْلُ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُدَيْلًا يُفْلُ  
 ١٩ - وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مُنَاحٍ جَمْعِجٍ ، يَنْقُبُ فِيهِ الْأَطْلُ  
 ٢٠ - وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهْبٌ وَشَلُّ

## ٥

- ٢١ - صَلَّىتُ مِنِّي هُدَيْلُ بِغِرْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا  
 ٢٢ - يُنْهَلُ الصُّعْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلْتِ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

## ٦

- ٢٣ - حَلَّتِ الْخُمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلَايِ مَا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ  
 ٢٤ - سَقْنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

## ٧

- ٢٥ - تَضْحَكُ الصُّبْعُ لِقَتْلِي هُدَيْلِ ، وَتَرَى الذُّبَّ لَهَا يَسْتَهْلُ  
 ٢٦ - وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّأْنَ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

١٤ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٥ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٦ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٧ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٨ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٩ - فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢٠ - فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢١ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢٢ - فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢٣ - فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢٤ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢٥ - فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

٢٦ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن



التَّجْرِيدُ

- ١ - إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا ، دَمُهُ مَا يُطَلُّ  
 ٢ - قَذَفَ الْعِيبُ عَلَيَّ وَوَلَّى ، أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِلُّ  
 ٣ - وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّي ابْنُ أُخْتِ ، مَصِيعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ  
 ٤ - مُطْرِقٌ يَرِشَحُ مَوْتًا ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُّ

- ٥ - خَبْرُهُ مَا ، نَابَنَا ، مُصَمِّلٌ ا جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ  
 ٦ - بَرَزَنِي الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَبِي ، جَارُهُ مَا يُدْأَلُ  
 ٧ - شَامِسٌ فِي الْقُرِّ ، حَتَّى إِذَا مَا ذَاكَتِ الشُّعْرَى ، فَبَرَدَتْ وَظِلُّ  
 ٨ - يَابِسُ الْجُنَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدَى الْكَفَيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ  
 ٩ - ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ  
 ١٠ - غَيْثٌ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِي ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْتُ أَبَلُّ  
 ١١ - مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ ، أَحْوَى ، رِفْلٌ ، وَإِذَا يَعْدُو ، فَسَنَعُ أَرْلُ  
 ١٢ - وَهُوَ طَعْمَانٍ : أَرَى وَشَرَى ، وَكِلَا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ  
 ١٣ - يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَصْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِي الْأَفْلُ



1010010 100·0 10100·0 1010010 10010 1010010 ( ١ )

1010010 100·0 10100·0 10100·0 100·0 10100·0 ( ٢ )

1010010 100·0 10100·0 1010010 10010 10100·0 ( ٣ )

1010010 10010 10100·0 1010010 100·0 1010010 ( ٤ )

1010010 10010 1010010 1010010 10010 10100·0 ( ٥ )

1010010 10010 10100·0 10100·0 100·0 1010010 ( ٦ )

1010010 10010 10100·0 1010010 10010 1010010 ( ٧ )

1010010 10010 10100·0 1010010 10010 1010010 ( ٨ )

10100·0 10010 1010010 1010010 10010 1010010 ( ٩ )

1010010 10010 10100·0 1010010 10010 1010010 ( ١٠ )

1010010 10010 10100·0 1010010 10010 1010010 ( ١١ )

1010010 10010 10100·0 1010010 10010 10100·0 ( ١٢ )

1010010 10010 10100·0 1010010 100·0 1010010 ( ١٣ )

٣

- ١٤ - وَفَتَوْهُ هَجْرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا أَنْجَابَ ، حَلُّوا  
١٥ - كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسْنَا الْبَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ  
١٦ - فَأَدْرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ  
١٧ - فَأُحْسِنُوا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوُّمُوا ، رُعْتُهُمْ ، فَأَسْمَعُوا

٤

- ١٨ - فَلَنْ يَفْلِتَ هُدَيْلٌ شَبَاهُ ، لَيْمًا كَانَ هُدَيْلًا يَفْلُ  
١٩ - وَبِمَا أُبْرَكَهَا فِي مَنَاحٍ جَمْعِعٍ ، يَنْقَبُ فِيهِ الْأَظْلُ  
٢٠ - وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهَبٌ وَشَلُّ

٥

- ٢١ - صَلَيْتُ مِنْ هُدَيْلٍ بِخِرْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا  
٢٢ - يُنْهَلُ الصَّمْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلْتِ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

- ٢٣ - حَلَّتِ الْحُمُرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلَايٍ مَا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ  
٢٤ - سَقْنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

٧

- ٢٥ - تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلِ هُدَيْلٍ ، وَتَرَى الذَّبَّ لَهَا يَسْتَهْلُ  
٢٦ - وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَنْخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (١٤)

|0|00|0 |00·0 |0|00 0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٥)

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٦)

|0|00|0 |00·0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٧)

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (١٨)

|0|00|0 |00·0 |0|00|0 |0|00|0 |00·0 |0|00·0 (١٩)

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00·0 |0|00·0 (٢٠)

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (٢١)

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٢٢)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٢٣)

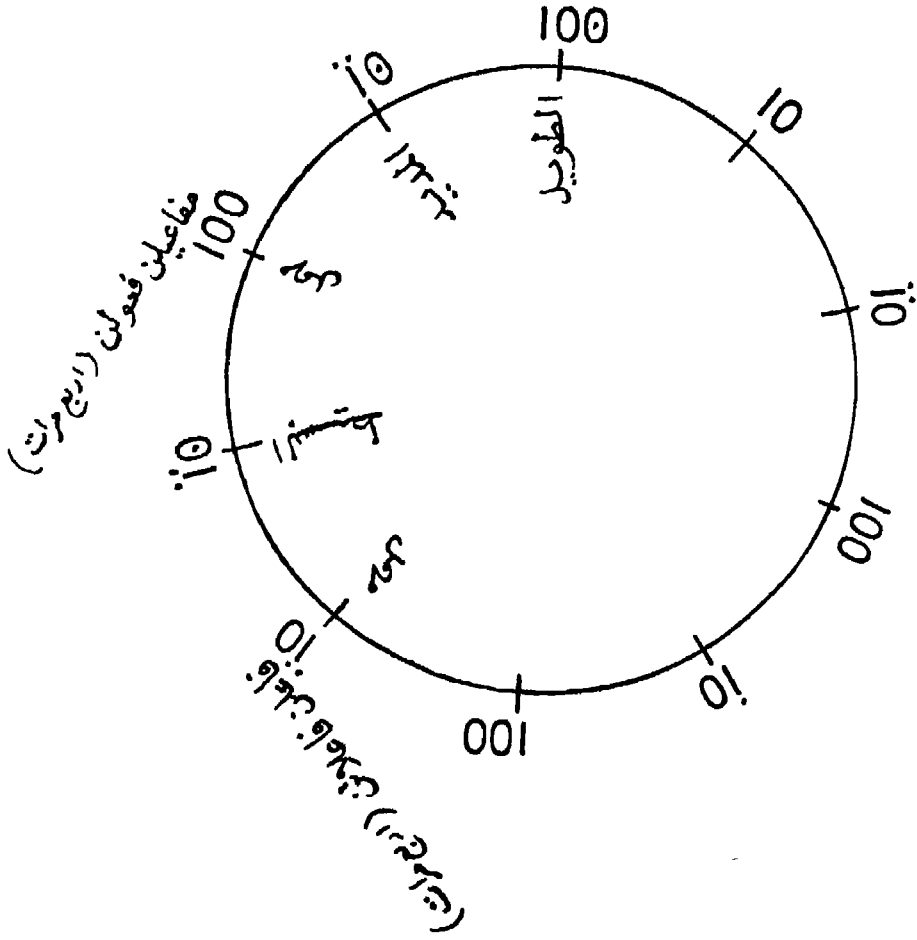
|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (٢٤)

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٢٥)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (٢٦)

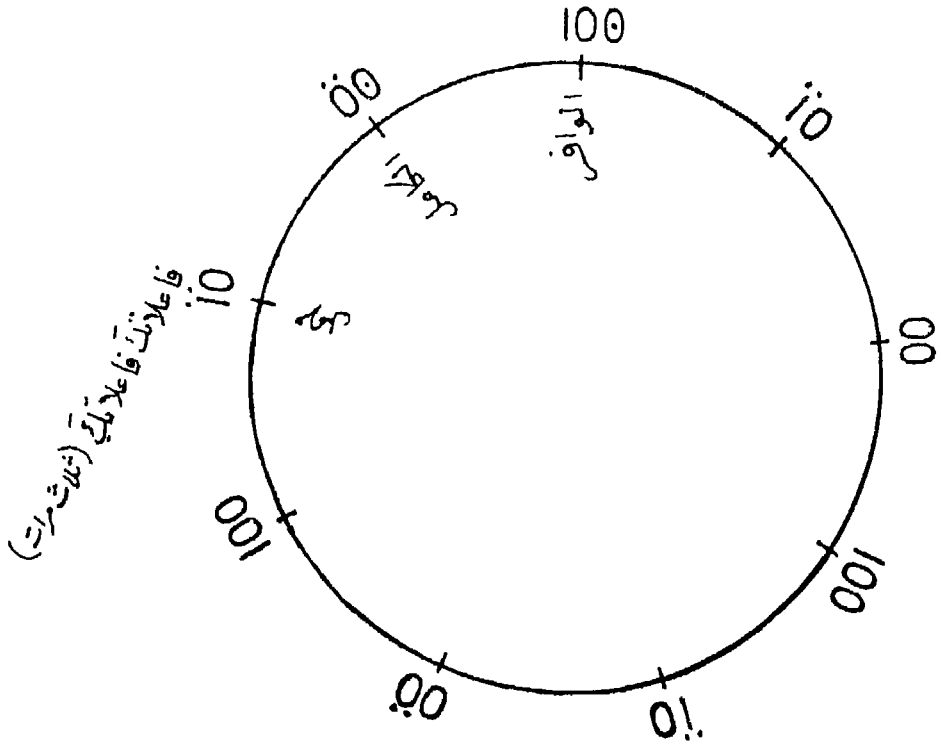


## دائرة المخلف





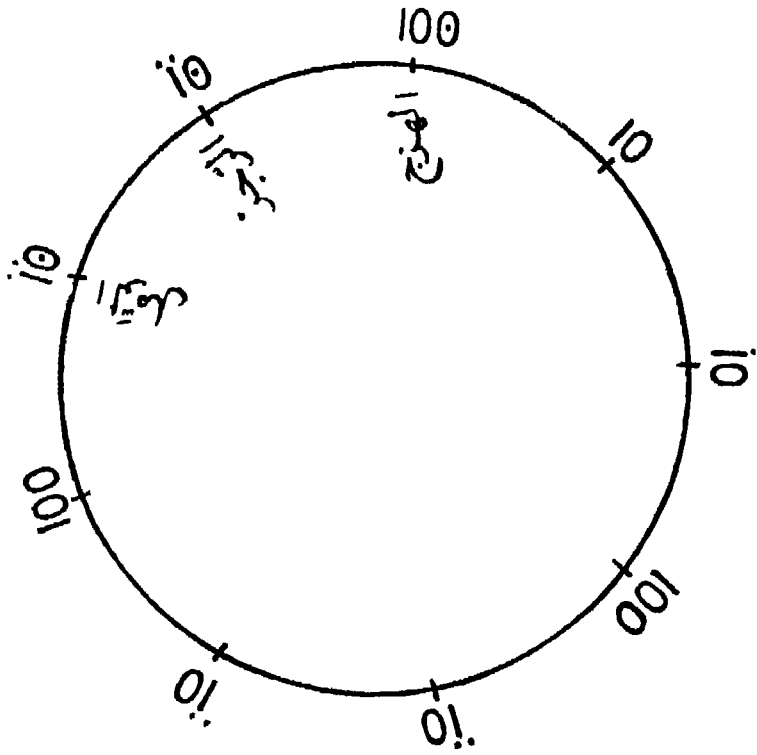
## دايرة المؤتلف





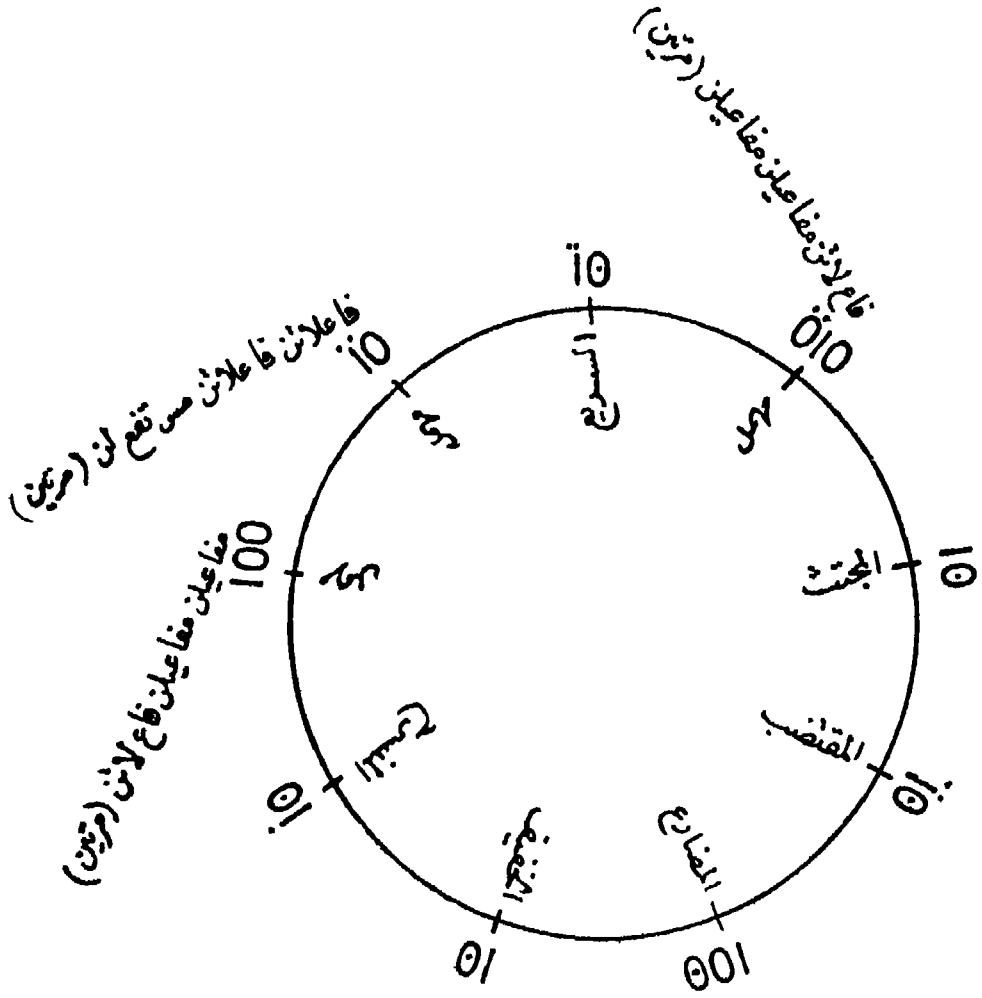


# دائرة المُشْتَبِه



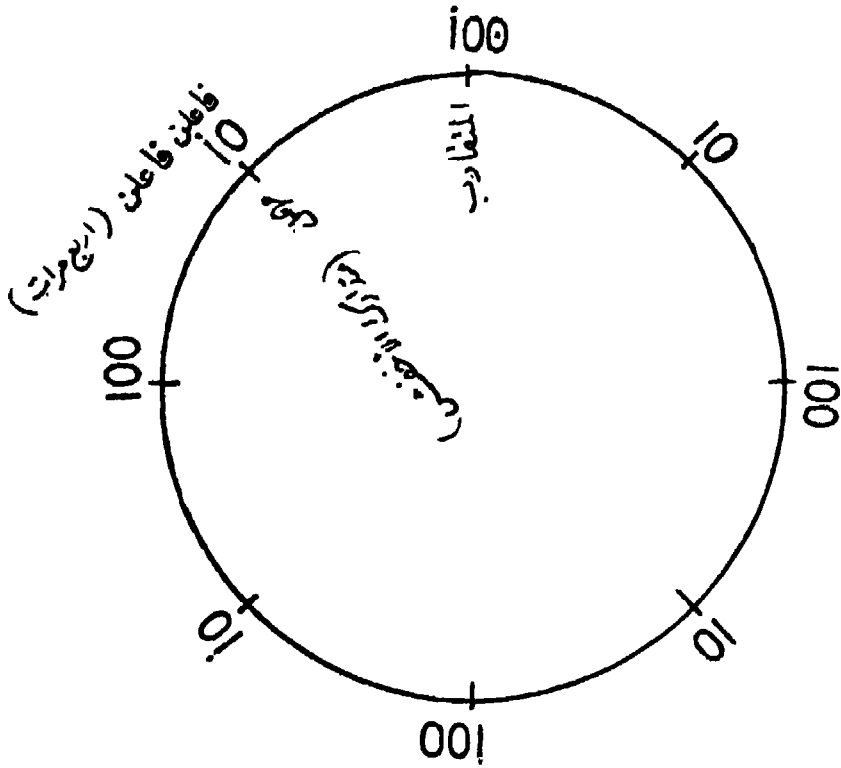


# دائرة المجتلب





# دائرة المنفق





# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مَخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْتَجِ ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
 وَالْعَصَا لِلضَّرِّ بِرِخِيْمٍ مَنِ الْعَتَا يُدْفِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
 أبو العلاء، المعري





### قد يكون ذلك وقد لا يكون !

فهل يأذن لى يحيى حقى ، بما أعهدده فيه من سماحة النظر ودقة التأمل ، أن أراجعه بعض المراجعة فيما قاله فى فاتحة المجلة ( عدد مارس ١٩٦٩ ) ، فى شأن صاحب الاسم « الخيف » تأبط شراً ، وهو ثابت ابن جابر بن سفيان ، ( لا ثابت بن ماجد بن سفيان ، كما كتب ) ، والذي ركب شجرة الدهر قرابة أربعة عشر قرناً ( لا اثنى عشر قرناً ، كما قال ) = ثم فى شأن جوته شاعر ألمانيا العظيم = وفى شأن القصيدة التى شاء لها حس حظها أن يقع عليها بصر جوته ( كما قال ! ) فيترجمها ، ثم يراها مختلة الترتيب ، فيقترح لها جوته ترنيماً جديداً = ثم فى شأن افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة ، وفى شأن الشعر العربى عامة والشعر الجاهلى خاصة = إلى شؤون أخرى جاءت فى فاتحة المجلة ؟ هل يأذن ؟

وقد وجدته يقول : « لعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تأبط شراً ، إن لم يكونوا قد تلقوها بضجرٍ لمشقة اللغة ، أو باستخفاف : إما لسذاجتها ، وإما لتراجع دنياها عن دنيانا ، فإنهم تلقوها بإعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبدو لهم كقطرة من سيلٍ منهمٍ من الشعر الجاهلى ، فلعلهم الآن حين يقرأونها ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمالٍ فذٍّ متجددٍ » . ا .

أبجدٌ يرجو يحيى حقى أن تستردّ هذه القصيدة جمالها وتوهجها

من انعكاس ترجمة جوته عليها ؟ أيمزح على عادته أم يَجدُّ ؟ لا أدري .  
 واقتصاد يحيى فى كلامه ، على عادته أيضاً ، أوقعنى فى حيرة .  
 فما أدرى أبغى بذلك ترجمة جوته فى لغته الألمانية ، أم بغير « ترجمة  
 ترجمة جوته إلى العربية »<sup>(١)</sup> وعلى حلّ هذه المعضلة ، يتوقف تحقُّق ما  
 يرجوه يحيى . فإن كان بغير ترجمة جوته الألمانية ، فقد يكون ذلك ،  
 إذا كان قارئها العربى ممن يحسن الألمانية ، وبهزّة جمال لغة جوته . ومع  
 ذلك ، فهذا أمر صعب تصديقه ، لأن هذا القارئ العربى إذا كان لا  
 يحسن فهم عربية شعراء العرب فى جاهليتهم وإسلامهم ، فلن بغير عنه  
 جوته شيئاً ، إذا هو عاد إلى هذه القصيدة العربية الجاهلية فقرأها . وإذا  
 كان هذا القارئ نفسه ممن يحسن العربية ، ويحسن فهم شعرها ، فهو  
 عن جوته فى غنى ، لأنه سيهتزُّ لها كما اهتز جوته نفسه أو أشد . أما إذا  
 كان بغير « ترجمة ترجمة جوته إلى العربية » ، فهذا شئ لا يكون  
 أبداً ! فإن كان ، على وجه ما ، فهو أمر مخيف جدّاً ، لأنه يحدث من  
 حيث يستحيل حدوثه ! لأن الكلام المنشور فى عدد المجلة ( مارس  
 ١٩٦٩ ، ص : ٣٤ ) ، والذي سُمى « ترجمة عربية لترجمة جوته  
 الألمانية » ، قد أطفأ إشراق لغة جوته الألمانية وأحالها رماداً ، فهو إذن  
 أحرى أن يترك القصيدة العربية القديمة نفسها فحمة خامدة ميتة ، بلا  
 حياة = أى هى ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والشقم .

لم يبق فى أيدىنا إذن ، إلا أن يكون يحيى بغير القارئ بأن يقع  
 فى أسر الوهم المجرد . فمادام جوته ، وهو من هو ، قد اهتز لهذه

(١) اضطررت إلى نشر هذه الترجمة فى « باب الملحقات » فى آخر الكتاب ، لكي  
 يتيسر الرجوع إليها .

القصيدة فترجمها ، فهي إذن قصيدة جيدة منتقاة ، ( على سذاجتها ، وتراجع دنيها عن دنيانا ا ) ، وعلى قارئها أن يهتز لها ، سواء عليه أفهمها أم لم يفهمها ! أو ليس بكافي أن يكون جوته العظيم قد اهتز لها فترجمها ؟ وإذن فالشئ الذي ينعكس على القصيدة العربية القديمة حتى تتوهج بجمال فذ متجدد ، هو اسم جوته نفسه ، لا ترجمة جوته الألمانية ، ولا ترجمة ترجمته إلى العربية ! وهذا أيضاً أمر مخيف جداً .

وجوته شاعر عظيم في لسان قومه ، ولغته الألمانية في الذروة من الحسن والجمال ، ونحن لا نملك إلا أن نكون تبعاً لأهل لسانه في الحكم عليه ، لإجماعهم على براعته وتقدمه ، وعلى جمال لغته في شعره . فإذا ترجم شعراً من لغة أخرى ، فلغته الألمانية بلا ريب في الذروة ، ليس لنا أن نمارى في ذلك . ولكن يبقى بعد ذلك للنظر مجال في شأن الترجمة : أحسن أم أساء ؟ أفهم ما يترجمه على وجهه الصحيح أم لم يفهمه ؟ أخطأ في التصرف أم أصاب ؟ أدرك الغاية أم قصر ؟ ولا سيما إذا كان جوته نفسه لم يدع أنه استوحى قصيدة في لغة غريبة ، فأنشأ قصيدة تُناسبها وتُساميها في لغته هو ، بل الذي قاله مصرحاً ، هو أنه لم يزد على أن ترجم القصيدة ، بما للمترجم أحياناً من حق التصرف فيما يترجم ، لتباعد اللغتين ، ولتقادف ما بين الزمانين .

وقد كان من سوائف الأقضية أن سؤلت لى نفسى ، وأنا فى صدر شبابى ، أن أتعلم الألمانية ، من صديق سويسرى ( ألماني ) أعلمه العربية ، هو الدكتور روبرت ران . فلما مضى دهز أعلمه ويعلمنى ، أهدانى « الديوان الشرقى » ، وزين لى أن نقرأه معاً ، فكان مما قرأناه معاً هذه القصيدة العربية التي ترجمها جوته إلى الألمانية . وعلمت يومئذ أن جوته لم يزد على أن ترجم ، ولم يأت فيها بجديد ، وأنه وقع فى أخطاء

كبيرة غطى عليها حسنُ بيانه في لغته الألمانية . وتبين لى يومئذ فرقاً ما بين الترجمة والأصل ، وأظنه كان فرقاً عظيماً الدلالة على أن الشعر يفقد نفسه إذا تُرجمَ ، مهما كانت منزلة المترجم . واستيقنت بعد ذلك كله ، أن جوته نفسه لا يستطيع أن يرى ما ترجمه إلا ضرباً من التفسير لبعض ما تضمنته القصيدة العربية ، لأن جوته شاعر محنك ، لا يخطيء هذا القدر من التمييز بين الكلامين .

فكان من أعجب العجب عندى ، أن أجد يحيى حقى يقول :  
« لم يكن همُّ جوته ترجمةً لفظ بلفظ ، بل البحث في عبقرية اللغة الألمانية وأخيلتها ، عن مثل لعبقرية اللغة العربية وأخيلتها . وانظر إلى وصفه لحياة البادية وسير القوافل ، ( وهذا غريب جداً ، إذ ليس فى هذه القصيدة ذكر للقوافل ! ) كيف رفعه ، مع التزام المطابقة والصدق ، إلى علياء من فكر متراكب وخيال ثرى ، كأن السداجة ( السداجة مرة أخرى ! ) بذرة فجّر منها جوته كل طاقاتها الكامنة » ، وغفر الله لكاتب هذا وقارئه . ... كلام مرسل على عواهنه ، ( أى بغير زمام ولا خطام ) ، فيه من التعسف قدر لا يستهان به . هذا أمر مخيف جداً ، وصعبٌ أن يصدق على ترجمة جوته لهذه القصيدة خاصة ، وهو لم يفعل شيئاً مما حُمِّلَ وِزْرُهُ . وهذا الرجل العظيم المتواضع لم يدع لنفسه شيئاً من هذا ، فما بالنا ندعيه له نحن ، ورتة هذه القصيدة ! ! وقد أسلمنى هذا كله إلى أسى يجعلنى شديد الضجر لمشقة هذا النمط الصعب من التعسف والمبالغة ، شديد الارتياح لهذا النمط الخفيف من التردى فى عبودية الأسماء المتوهجة فى سماء غير سمائى ! وناهيك بهما من داءٍ عيائٍ لا شفاء له إذا استشرى ، ولا دواء له إلا كبح الجماع ،

ومعالجة أمرنا كله بالعقل البريء من الهوى ، والنظر السليم من التردد والخضوع .

\* \* \*

بعد ذلك كله لا أجد يحيى قد أخطأ الجأذة ، بل استقام على الطريق ، ودعانا إلى أن نقرأ ثرائنا لنفهمه ونهتزل له ، كما اهتزل له الألماني العظيم جوته . فأثار في خاتمة مقاله مسائل ، منها : اختلال ترتيب هذه القصيدة ، وما اقترحه جوته من ترتيب جديد ، ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة . ثم يسأل يحيى فيقول : « كيف إذا صح أنها فُتتت ، أمدت جوته بخيط استطاع بفضلها أن يسلك عليه أبياتها في ترتيب منطقي ؟ أفتكون قصيدة تأبط شراً وصلتنا مختلفة الترتيب ؟ هل في القصائد الأخرى التي بين أيدينا ، لو أحسن المرء قراءتها وفهمها ، دلائل على جنائية الرواية عليها ؟ كيف نظفر ، والقصائد مبعثة أجزاءها في مراجع عديدة ، بنصها الأصلي ؟ ما هو المنهج العلمي الواجب اتباعه في هذا البحث ؟ وستبقى هذه الأسئلة تنتظر الجواب عنها » .

وهذه الأسئلة هي التي حملتني على الكتابة ، استجابةً لهوى صديق قديم لا تطارعى نفسى على رده فارغاً . وبعض هذه الأسئلة يتعلق بهذه القصيدة المنسوبة إلى تأبط شراً خاصةً ، وبعضها يتعلق بالشعر القديم وروايته عامةً . والإجابة عن أمر الشعر القديم وروايته عامةً ، تحتاج إلى تفصيل لا تتسع له مثل هذه المقالة ، فهذا موضوع متشعب لا يحيط به إلا كتاب مفرد . ولكن لا بد من كلمة تقال ، قبل الولوج في مداخل البحث عن قصيدة تأبط شراً ، تتضمن بعض الجوانب عما سأل عنه

يحيى ، وتضع للنظر فى ذلك حدوداً واضحة .

فالشعر الجاهلى المَحْضُ له مشكلة قائمة برأسها ، يَشْرُكُه فى بعضها الشعر فى صدر الإسلام . وكلاهما يعتمد اعتماداً يكاد يكون تائماً على الرواية المتسلسلة فى بوادى الجاهلية وحواضرها ، ثم فى بوادى الإسلام وحواضره ، إلى أن يصل إلى عهد رواية العلماء ، وتقييد ما يَزُورُونه كتابةً فى بعض الأحيان ، أو إملاءً على أصحابهم وتلاميذهم أحياناً أخرى . وهذه الفترة واقعة ما بين سنة ١٥٠ قبل الهجرة تقريباً ، إلى نحو سنة ثمانين بعد الهجرة ، على وجه التقريب أيضاً . وهذه فترة طويلة جداً ، مئتان وثلاثون سنة أو تزيد ، تُعْرَضُ الرواية المتنقلة عن طريق السماع والحفظ ، لعبوب لا يمكن اتقاؤها .

\* \* \*

وينبغى أن يكون واضحاً لنا معنى « الرواية » ، فى الجاهلية وصدر الإسلام . فهى لم تكن صناعة معروفة محدودة ، لها رجال معروفون يميزون يتقلدُون اسمها ، ويقصدُهم القاصدون طلباً لما عندهم من محفوظ الشعر والأخبار ، بل كان أمر « رواية » الشعر والأخبار موكولاً كُله إلى فطرة الناس فى التلقُّى ، والتذوق ، والحرص على مآثر الأهل والعشيرة ، وحب التغنى فى حال الوحدة ، والولوع بالإنشاد فى سمر الليل ، والتباهى فى المواسم والمخافل ، إلى كثير مما يحمله الناس فى كل زمان ومكان ، على تحفُّظ الشعر والأخبار ، وعلى إنشاد ما يحفظون ، والتحدُّث بما يدَّخرون .

وجزيرة العرب أرض مُتراجِبة مترامية ، من حدود الشام شمالاً إلى

أقصى اليمن جنوباً ، ومن أرض العراق شرقاً ، إلى الحجاز وتهامة غرباً  
وهي مساكن قبائل العرب وأحيائهم ، وفيها بواديهم التي ينتقلون فيها من  
مكان إلى مكان ، ويلتقون ويفترقون ، وفيها أيضاً حواضرهم وقراهم التي  
يقصدها أهل البادية للتجارة أو للحج ، وفيها أيضاً أسواقهم التي كانت  
تقوم طول السنة ، فيحضرها من قُرب منها من العرب ومن بُعد . وكان  
ما يحفظونه من الشعر يتنقل معهم حيث ساروا ، فيأخذ بعض عن بعض  
ما أنشد ، ويحدِّث بعضهم بعضاً بما سمع أو حفظ .

فكان شعر كل شاعر في قبيلة من القبائل أو حَيٍّ من الأحياء ، نهياً  
موزعاً بين أهليه وعشيرته ، بين مكثري ومقلِّ ، وحافظ متقن ، وحافظ  
متخَيِّر لا يستقصي ، وبين راوٍ منتبع لشاعره ، وراوٍ يأخذ بعضاً ويخطيء  
بعضاً ، لقلة استقرارهم في ديارهم على حال واحدة من ملازمة بعضهم  
لبعض . ثم يعرض في خلال ذلك ما يعرض للناس من موتٍ يذهب معه  
ما حفظ المتقن والمتخَيِّر ، ومن نسيانٍ يذهب ببعضٍ ويبقى بعضاً . وعلى  
هذا مضى أمر الرواية في بادية الجاهلية وحاضرتها ، دهرأ طويلاً ، بلا  
كتابٍ مكتوب في كل حَيٍّ وفي كل قبيلة .

فلما جاء عصر الرواة العلماء ، الذين انبعثوا من الحواضر إلى  
البوادي ، وكان ذلك في أواخر القرن الأول من الإسلام ، وجعلوا همهم  
تتبع الشعر والشعراء في قبيلة بعد قبيلة ، وحَيٍّ بعد حَيٍّ ، لَقُوا في  
رحلتهم رواةً مختلفين من أهل البادية ، فسمعوا فحفظوا ، أو قيدوا ما  
سمعوه ، فرمما سمع الرجل منهم القصيدة من رجل أو رجلين أو ثلاثة من  
رواة البادية ، بين مكثري منهم ومقلِّ ، وحافظٍ متقن وحافظٍ غير متقن ،  
فتختلف عليه القصيدة في تمامها أو نقصانها ، وتختلف بعض ألفاظها ،  
ويختلف أيضاً ترتيب أبياتها . وربما وقعت له أبيات من قصيدة ، يرويها

عن راوٍ من البادية ، قد ذهب أولها وضاع آخرها ، ولم يجد يومئذ من يُتَمِّمها له ، ولكن يتفق لآخر من العلماء الرواة ، أن يلقي راوياً من البادية قد حفظ من هذه القصيدة ما ذهب وضاع عند غيره . وربما اتفق أيضاً لأحد العلماء الرواة أن يروي عن البادية شعراً لم يسمعه أحدٌ غيره من العلماء الرواة الذين خرجوا في طلب الشعر ، فينفرد هو بروايته .

والذى لا مِرْوِيَّة فيه أيضاً أن هذا الشعر الذى خرجوا فى طلبه تعرض ، له عوارضٌ لا بدُّ من تقديرها على وجه الإجمال . فقرب عهد الشاعر أو بُعده من زمان العلماء الرواة ، له أثر فى الرواية = وطول القصيدة أو قصرها ، له أثر آخر = وشهرة الشاعر فى قبيلته وغير قبيلته لها أثر = وذبوع بعض قصائد الشاعر دون بعض له أثر آخر = ورواية شاعر من البادية لشاعر آخر من قومه أو من أخواله أو أعمامه ، غير رواية المتذوق منهم والمتخيِّر = واختلاف حال المنشد من رواة البادية ، بين الإقبال والإعراض ، وفى وقت دون وقت ، له أثر أيضاً فيما يتلقاه عنه الرواة من العلماء . هذا إلى كثير مما يمكن تقديره فى شأن رواة البادية ، وفى شأن من يتلقى عنهم من العلماء الرواة . وفى كتب الأدب ودواوين الشعر دلائلٌ كثيرة تدلُّ على صدق ما حاولتُ تلخيصه والإبانة عنه .

والرواة العلماء أنفسهم ، عرضت لهم عوارضٌ أخرى فيما سمعوه فحفظوه أو قَيِّدوه ، من نسيان لبعض ما حفظوا = ومن لُحِق الضياع أو التلف ببعض ما قَيِّدوه وكتبوه = ومن اختلاف أحوالهم عند إملاء مارووا على تلاميذهم وأصحابهم = ومن تباعد الأيام أو تداينها من وقت روايتهم إلى وقت إملائهم أو إنشادهم = ومن اختصارٍ فى حال ، وإفاضةٍ فى حال أخرى ، ومما يعرض للناس من الضَّنِّ بما يعرفون أحياناً ، والبَدَلِ أحياناً



أخرى . وعلى قياس ذلك عرض لتلاميذ هؤلاء الرواة عوارض عند الاستملاء من شيوخهم ، أو عند تقييد ما سمعوه منهم أو حفظوه .

فلما جاء زمن انتشار صناعة الورق وتوافره فى الحواضر ، ( وذلك فيما بين أواخر القرن الأول من الهجرة ، إلى أواخر القرن الثالث ، وهو نحو مئتي سنة أيضاً ) ، جاء أيضاً عصر تقييد الرواية كتابةً وتأليفاً . ويومئذ كان قد اجتمع للمتأخرين من طبقة العلماء الرواة قَدَرٌ وافرٌ جداً من الشعر الذى انحدر إليهم محفوظاً أو مكتوباً مروياً عن القدماء من العلماء الرواة ، من بَصْرِيِّين وكوفيين وبغداديين وحجازيين ، بإسناد متصل ، مع ما فيه من اختلاف فى روايتهم عمن رَوَوْا عنه ، ومع اختلاف تلاميذهم وأصحابهم أيضاً فى الذى رَوَوْه عنهم . وقد لقيت هذه الطبقة من متأخري العلماء الرواة عَتَباً شديداً ، فى جمع ما رواه الرواة العلماء القدماء ، وفى تمحيص ما وقع لهم حفظاً وإنشاداً ، أو كتابةً وتقييداً ، لفرق ذلك كله بين البصرة والكوفة والحجاز وبغداد ، ولكثرة ما وقع لهم من المكتوب والمحفوظ ، ولاختلاف ذلك كله اختلافاً عظيماً ، ولكنهم لم يَمَلُّوا حتى أدركوا غايتهم فى استقرار أمر رواية شعر الجاهلية وصدر الإسلام .

\* \* \*

وصفة هذه الرواية التى استقرت ، ينبغى أن تكون واضحة كلِّ الوضوح ، حتى لا تقع فى الحيرة عند البحث عن المنهج العلمى الذى ينبغى اتباعه فى أمر الشعر القديم كله . فالقصيدة الواحدة مثلاً ، قد رواها عدد مختلف من العلماء الرواة القدماء ، عن رواية مختلفين من رواة البادية ، فى أماكن مختلفة من بلاد العرب ، وفى أحوال يختلف بعضها

عن بعض . فإذا قَدَرنا العوارض التي ذكرناها آنفاً ، لم نجد مناصاً من أن يلحق هذه القصيدة ضروباً أو ضروباً من الاختلاف : فيختلف عدد أبياتها زيادة ونقصاً ، وتختلف رواية بعض ألفاظها دقةً وتساهلاً ، ويختلف ترتيب أبياتها تقديمياً وتأخيراً ، وتختلف نسبتها أحياناً ، فننسب إلى شاعرين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك ، من قبيلة واحدة أو من قبائل مختلفة . بل ربما دخلت في بعض روايتها أبياتٌ لشاعر آخر على وزنها وقافيتها ، من قبيلته أو غير قبيلته ، على قدر ما يتميز به كل راوٍ من الدقة والضبط ، أو الغفلة والنسيان . هذا إلى ضروب أخرى من الاختلاف يطول ذكرها وبيانها .

والعلماء الرواة المتأخرون ، الذين جمعوا دواوين الشعراء ، ودواوين أشعار القبائل ، لم يقصروا في بيان مواضع الاختلاف التي ذكرناها ، كلٌّ على قدر مبلغه من العلم ، وعلى قدر ما تيسر له من الرحلة والرواية ، أو توافر الكتب المدونة ، كما نرى ذلك فيما وصل إلينا مطبوعاً من الدواوين التي صنعها أبو سعيد الشكريّ ( ٢١٢ - ٢٧٥ هـ ) ، أو ثعلب ( ٢٠٠ - ٢٩١ هـ ) أو ابن السكيت ( ١٨٦ - ٢٤٤ هـ ) ، أو الطوسي ( وهو من أقران ابن السكيت ) ، أو الأحول ( وهو من أقران هؤلاء أيضاً ) ، إلى عددٍ كثيرٍ جداً قد صنع دواوين جماعة كبيرة من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام ، لا يزال بعضها مخطوطاً لم ينشر ، وبعضها لم يصل إلينا على الوجه الذي ألفه عليه صاحبه ، وبعضها نجد ذكره في مثل فهرست ابن النديم ( توفي فيما بعد سنة ٣٨٥ هـ ) ، وهو عدد ضخم جداً ، لا نكاد نعرف عنه شيئاً إلى يومنا هذا .

وضياع هذه الأصول المتقنة التي أعانت على استقرار رواية شعر

الجاهلية وصدر الإسلام ، لم يكن وحدَه هو البلاء الذى أصاب رواية هذا الشعر ، وألحق العيب بمعرفتنا له ، بل حاق به بلاءان آخران : بلاءٌ قديم ، وبلاءٌ مُحدثٌ . فابْتُلِيَتْ أصوله القديمة التى صنعها هؤلاء الرواة العلماء بجهلةٍ من النساخ القدماء ، أحدثوا بجهلهم خَلْلاً شديداً فى دواوين الشعر ، فأسقطوا إسناد الرواية ، وأسقطوا أيضاً اختلاف الرواية المبيّن فى الأصول القديمة ، وأسقطوا نسبة كل رواية إلى صاحبها ، وأسقط بعضهم تعليق العلماء القدماء وجُود الشعر منها . وكثير من الدواوين التى وصلتنا ، هى مما دخله تصرّف هؤلاء النساخ . فهذا بعض البلاء القديم .

أما البلاء الحديث ، فجاء مع عهد المطابع ونشر الكتب مطبوعاً ، فقد تولى نشرها من لا يحسن من هذا شيئاً ولا يبالي به ، فاختلط الأمر اختلاطاً شديداً ، ودخل عليها فسادٌ جديدٌ كان حقّه أن يُستصلح . ولولا بعض ما تولاه المستشرقون من طبع بعضها طبعاً مُقارياً ، لوْفرة ما عندهم من الأصول التى فقدناها ، لازداد الأمر فساداً . فلزائم علينا أن نعيد بناءً ما تهلّم ، ونتحرّى غاية التحرّى جَمْعَ هذه الدواوين المفرّقة فى أنحاء العالم ، ثم نشر ما تيسر من ذلك نشرأً دقيقاً ، يرّد رواية الشعر القديمة إلى قريب من أصلها الذى كانت عليه ، بغير اختصارٍ أو تبديلٍ أو خلطٍ . وقد قام بعض أفاضل زماننا بنشر بضعة دواوين ، تعدّ خطوة إلى هدفٍ كبيرٍ يحتاج إلى جهود متواصلة حتى يبلغه .

فإذا تمّ هذا ، أو بعضه ، كان من الممكن القريب أن نزيل الإبهام عن كثير من مواطن الإبهام ، وأن نلم ما تشعّت من رواية الشعر وما تفرق من دواوينه ، وأن نضع الموازين القسط التى تعصمنا من الزلل فى الحكم على بناء الشعر الجاهلى ، بأنه مفتقر إلى ما يسمونه « وحدة

القصيدة « ١ وأكثر من يُلَهِّجُ بمثل هذه المقالة في شعر الجاهلية ، ممن ليس لهم بَصَرٌ بالشعر ، ولا معرفة لهم بدواوين شعر الجاهلية ، ولم يمارسوا قَطُّ عناءَ البحث عما تفرق في كتب العربية من هذا الشعر . ومع ذلك ، فليس الأمر في هذا الشعر كله على الصفة التي ذكرناها . فالشعر الذي بين أيدينا اليوم ، مطبوعاً كان أو مخطوطاً ، فيه عددٌ لا يستهان به من القصائد التامة البناء ، أو القصائد الطوال التي فُقد بعضها ، ولكن بقي منها ما يدلُّ على جزء كبير من بنائها ، ولا يستطيع ناظرٌ خبيرٌ أن يخطيء فيها صحةَ البناء الشعري وكمالَ النبض الحَيِّ على مرِّ هذه القرون الطوال .

وعلة تَقْشِي هذه المقالة الخبيثة في اتهام الشعر الجاهلي عامة بالتفكك والاختلال ، هي علة العصر الذي صار أبنائه يتلَمَّشون المعابة لأسلافهم وآبائهم ، في خبرٍ مطروح ، أو كلمةٍ شاردة ، أو ظاهرةٍ محدودة ، فينبون عليها تعميماً في الحكم ، يتيح لأحدهم أن يشفى ما في النفس من حَبِّ القَدْح ، والتردُّى في طلب المذمَّة ، أو أن يتقلدَ شِعَار التجديد أو الإغراب ، طلباً للذكر وحباً للصَّيت .

وكثير من القصائد التي وقفتُ عليها مختلةً البناء في رواية من روايات العلماء القدماء الثقات ، أمكنني بالتقصِّي والتفتيش ، أن أجمع لها روايات أخرى مختلفة في المخطوط والمطبوع من الكتب والدواوين ، فصَحَّ بعضُ هذه النصوص بعضاً ، حتى وجدتها قد استقامت على نهج واضح ينفي عنها افتقارها إلى صحة البناء ، أو إلى ما يسؤونه « الوحدة » . ولكن للتقصِّي والتفتيش شروطٌ يغفلها كثير من الدارسين ، فيما وقعت عليه من الدراسات . فإذا كان الاستقراء والتتبع شرطاً لازماً لإفكاك منه ، فإنه لا يغنى شيئاً إذا اعتمد على مجرد إثبات فروق

الاختلاف ، بل لا بد من التحري والتثبت في سبيل تعليل هذه الفروق  
تعليلاً يعتمد على المراجعة الطويلة لمعاني الشعر ، ولما قصد الشعراء ،  
ولاختلافهم في ذلك واتفاقهم ، مع الحرص على كشف أسباب  
الاختلاف والاتفاق ، ومع الدقة التامة والأناة عند النظر في اختلاف  
ترتيب أبيات القصيدة ، وفي تبئين رواية ألفاظها . فإن النظرة العجلى  
ربما أدت إلى تتابع الخطأ ، وإلى فساد كبير ، ربما أتيج لى أن أكشف عن  
بعضه في عمل بعض الدارسين ممن زعم أنه يعيد ترتيب قصيدة ظنها  
مختلفة . ومن أهم الشروط التي يُسرع الدارِسُ إلى إغفالها ، فرحاً بكثرة  
ما جمع وحشد ، هو الترتيب التاريخي للكتب التي استخرج منها هذه  
الروايات ، ثم غفلته بعدُ عن الترتيب التاريخي لما يتيسر له من نسخ كل  
كتاب ، ثم ترك التفطن لما يمكن أن يكون دخل على أصول هذه الكتب  
في نسخها المختلفة من زيادة أو نقص أو اختلاف . ثم أضربُ شئاً أن  
يتعجل فلا يُنزل كل كتاب منها منزلته الصحيحة ، بالتحري في أمر  
مؤلفيها ودرجتهم من الإتقان والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا  
من رواية الشعر .

هذا قدر مختصرٌ جداً ، لا يفي بكل ما ينبغي أن يقال في رواية  
الشعر الجاهلي ، جعلته جواباً لما سأل عنه يحيى حقي في آخر فائحة  
المجلة ، واتخذته مقدمة للقصيدة التي ترجمها جوته ، والتي نسبت إلى  
تأبط شراً . ولعلى أستطيع أن أوضح بما أكتب ، كيف يكون المنهج  
العلمي الواجب أتباعه في شأن الشعر الجاهلي ، والذي سأل عنه الأستاذ  
يحيى حقي . ولو نُحيرتُ لاخترتُ غير هذه القصيدة لتطبيق المنهج ، لما  
سوف تراه من المشقة التي يتعرض لها دارسها .

وهذه القصيدة المنسوبة لتأبط شرأ ، ليست بأمثل القصائد المفردة التي تعين على بيان قدر كافي مما أشرت إليه آنفاً ، ولكنها حسبتنا في الدلالة على الطريق والمنهج . وكل ما تلقاه من العنت في تتبع ما سوف أشرده ، فمحمولٌ وزرّه ، إن شاء الله ، على يحيى حقي ، لأنه هو الذي حملني على ركوب هذا المركب الوعر !

وأول مشكلة معقدة تعرض ، هي مشكلة نسبتها إلى صاحبها الذي هو صاحبها . والاستهانة بأمر نسبة الشعر إلى صاحبه مُضِرٌّ ، لأنه يُدخل الخلط والفساد في تمييز شاعرٍ من شاعرٍ ، وفي الكشف عن خصائص بنية كل شاعر في شعره . ولتحقيق النسبة خطر عظيم في أمر الشعراء المقلّين ، وفي أمر الشعراء أصحاب المفردات من القصائد ، لأن عيب الشعر لهم مناهج غير مناهج الذين لم يقولوا الشعر إلا في مواقف بعينها ، أثارتهم فانطلقوا يتغنّون به ، وغير مناهج المقلّين أصحاب القصائد ذوات العدد . وهذا شيء أرجو أن أكشف عنه في غير هذا الموضع .

ونقل النصوص التي وقفت عليها في نسبة هذه القصيدة ، يطول جداً ، فاختصرته اختصاراً غير مُخلٍّ ، ورتبته ترتيباً يعين على توضيح مشكلة نسبتها إلى من ينبغي أن تنسب إليه . وفضّلْتُ أن أقدم بين يدي ذلك ، بذكر العلماء الذين نسبوها ، أو نسبوا بيتاً منها أو أبياتاً في كتبهم ، على ترتيب تاريخ مولدهم ووفاتهم ، ليرجع إليه القارئ عند ذكرهم ، دون أن أشير إلى ذلك في كل موضع ، وليعرف المتقدم منهم والمتأخر من قريب وبأيسر النظر ، وهم هؤلاء :

الجاحظ ( ١٥٠ - ٢٥٥ هـ )  
 أبو تمام ( ١٨٨ - ٢٣١ هـ أو قبلها )  
 ابن قتيبة ( ٢١٣ - ٢٧٦ هـ )  
 ابن دُرَيْد ( ٠٠٠ - ٣٢١ هـ )  
 ابن عبد ربه الأندلسي ( ٢٤٦ - ٣٢٧ هـ )  
 أبو الفرج الأصفهاني ( ٢٨٤ - ٣٥٦ هـ )  
 الخالديان ، أخوان ، توفي أحدهما ( سنة ٣٨٠ هـ ) والآخر ( سنة  
 ٣٩٠ هـ )

الجوهرى ( ٠٠٠ - ٣٩٣ هـ )  
 المرزوقى ( ٠٠٠ - ٤٢١ هـ )  
 أبو عبيد البكري الأندلسي ( ٠٠٠ - ٤٨٧ هـ )  
 التبريزي ( ٤٢١ - ٥٠٢ هـ )  
 ابن بَرِّي ( ٤٩٩ - ٥٨٢ هـ )  
 القفطى ( ٥٦٨ - ٦٤٦ هـ )  
 البغدادي ( ١٠٣٠ - ١٠٩٣ هـ )

\*\*\*

وهذه صفة نصوصها ، مرتبة على نسبتها إلى من نسبها إليه هؤلاء  
 العلماء جعلتها تيسيراً خمسة أقسام .

(١)

- ١ - مَنْ جُودَ نسبتها إلى تَأْبَطَ شِراً : أبو تمام ، وتبعه الجوهرى .
- ٢ - مَنْ رُدَّدَ فى نسبتها إلى « تَأْبَطَ شِراً » ، على وجه الإبهام :

الجاحظ فقال : « قال تأبَّطَ شراً ، إن كان قالها » ( الحيوان ٣ : ٦٨ ) .

وقال مرة أخرى : ( الحيوان ١ : ١٨٢ )

« وقال تأبَّطَ شراً ، [ أو أبو مُحَرِّزٍ خَلَفُ بن حَيَّان الأحمر ] » .

وما بين القوسين المعكوفين زيادةٌ من إحدى النسخ . أما المطبوعة الأولى ، وهى أيضاً مطبوعة عن عدَّة نسخ ، فكان فيها : « وقال ابن أخت تأبَّطَ شراً » ، فهذا يرجِّح عندي أن هذه الزيادة التى وضعها الناشر بين القوسين ، ( وأحسن فيما فعل ) ، زيادة أقحمها ناسخ . وأيضاً ، فإننى رأيت الجاحظَ فى كتبه حين يذكر « خلفاً الأحمر » لا يزيد على أن يقول « خلف » ، أو « خلف الأحمر » ، ولم يرد فى « كتاب الحيوان » كُله إلا على أحد هذين الوجهين ، وكذلك فى كتابه الكبير أيضاً ، « البيان والتبيين » ، إلا فى موضعين : أحدهما حين حدِّث عن غيره ، فقال : « قال أبو العاصى : أنشدنى أبو مُحَرِّزٍ ، خَلَفُ بن حَيَّان ، وهو خلف الأحمر ، مولى الأشعرين » ( البيان ١ : ١٢٩ ) = والموضع الآخر حين ذكر عدداً من الخطباء من الرواة والنشايين والعلماء ، فذكرهم جميعاً بأسمائهم وأسماء آبائهم وكُناهم أحياناً ، فجاء به على التَّنسيق ، قال : « وخَلَفُ بن حَيَّان الأحمر الأشعرى » ( البيان ١ : ٣٦١ ) .

فَمَجِيءُ ذِكْرِ « خلف » على غير الوجه الذى تعود الجاحظُ أن يذكره به فى كتبه ، يرجِّح أيضاً أن هذه الزيادة بين القوسين ، من ناسخ أقحمها . ومن أجل ذلك ، أختسى أن يكون الجاحظ فى قوله : « إن



كان قالها » ، إنما تردّد بين نسبتها إلى « تأبّط شرّاً » ، وبين نسبتها إلى « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، كما كان في المطبوعة الأولى . ولذلك يسيء جداً من ينقل هذا النصّ عن هذا الموضع من « كتاب الحيوان » ويحذف الألفواص التي أحسن الناشر إد وضعها ، ثم يبنى على ذلك أن الجاحظ تردّد في نسبتها إلى « تأبّط شرّاً » أو إلى « خلف » .

٣ - من ردّد في نسبتها إلى « تأبّط شرّاً » أو إلى غيره ، مصرّحاً باسمه : ابنٌ دريد . قال مرة : « قال الشَّنْفَرَى ، أو تأبّط شرّاً » (الجمهرة ١ : ٦٩) ، وقال مرة أخرى : « وأنشدوا بيت العَدَوَانِي سراً ، وقال قوم : إنه لتأبّط شرّاً » ، (الجمهرة ٢ : ١٦٧) .

= والآخر : البكريّ الأندلسيّ في كتابه اللآلئ ( ص : ٩١٩ ) فقال : « اختلّف في هذا الشعر فقليل : إنه لابن أخت تأبّط شرّاً ، خُفَاف بن نُضَلّة = وفيل : إنه للشَّنْفَرَى = وقيل : إنه لخلّف الأحمر = وقد نُسب إلى تأبّط شرّاً » .

## (٢)

٤ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، بلا بيانٍ عن اسمه : الجاحظ ، في إحدى نسخ الحيوان ( كما سلف رقم : ٢ ) = وابن عبد ربه الأندلسيّ في العقد ( ٣ : ٢٩٨ / ٥ : ٣٤٥ ) = والبكريّ الأندلسيّ في معجم ما استعجم ( ص : ٧٤٧ ) = والتبريزيّ في شرح الحماسة .

٥ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، وزعم أنه « الهَجَّالُ ابن امرئ القيس الباهليّ » ، وهو أقدم العلماء جميعاً : ابن هشام في

« كتاب التيجان » ( ص : ٢٤٦ ) .

٦ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شراً » ، وزعم أنه « خُفَاف ابن نَضْلة » : البكري الأندلسي ( كما سلف رقم : ٣ ) .

٧ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شراً » . وزعم أنه « الشنفرى » : ابن دُرَيْد ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب مادة ( خلل ) = وابن بَرِّي في حاشيته على صحاح الجوهري ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب ( سلع ) = والبغدادى في الخزانة ( ٣ : ٥٣٢ ) .

٨ - من جرّد نسبتها إلى « الشَّنْفَرَى » : أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني ( ٦ : ٨٦ ) ، ولم يذكرها في ترجمته .

٩ - من ردّد في نسبتها إلى « الشنفرى » أو إلى غيره : ابن دريد في الجمهرة ( ٣ : ٢٧٢ ) ، قال : « وأنشد للشنفرى ، إن كان قاله ، وقيل : إنها لخلف الأحمر » = والبكري ( كما سلف رقم : ٣ ) .

#### (٤)

١٠ - من نسبها إلى « العَدَوَانِي » : ابن دريد ( كما سلف رقم : ٣ ) .

#### (٥)

١١ - من نسبها إلى « خلف الأحمر » وزعم أنه نحلها « ابن أخت تأبط شراً » : أقدمهم ، ابن قُتَيْبَةَ في الشعر والشعراء

( : ٧٦٥ ) ، <sup>(١)</sup> = وابن عبد ربّه في العقد ( : ٣٠٧ ) ، وكأنه إنما نقل ما نقله عن ابن قتيبة ، وجاء به على وجه التمريض فقال : « ويقال » = والقفطي في إنباه الرواة ( : ٣٤٨ ، ٣٤٩ ) ، في خبر ساشير إليه فيما بعد = والمرزوقي ، والتبريزي في شرحيهما على الحماسة ، إذ صحّحنا نسبتها إلى « خلف » .

١٢ - من ردّد في نسبتها إلى « خلف الأحمر » : ابن دريد ( كما سلف رقم : ٩ ) = وابن عبد ربه ( كما سلف رقم : ١١ ) = والبكري ( كما سلف رقم : ٣ ) .

\*\*\*

وهذه النصوص المختلفة التي حاولت اختصارها وترتيبها ، من أصعب ضروب وجدته من ضروب الاختلاف في نسبة شعري إلى صاحبه . وتخليص نسبتها إلى واحدٍ منهم أمرٌ شاقٌّ ، قد اختلف فيه المُحدّثون ، وسلك بعضهم إلى ترجيح رأيه مسلماً لا يستقيم كلُّ الاستقامة . ولا يشوغ لي أن أمضى في سبيل ترجيح نسبة هذه القصيدة إلا بعد أن أبرىء ذمّتي ، فأئتي اجتهدت ما استطعت في جمعها ، ولكنني لا أقطع بأنّ الذي وصلت إليه هو الغاية ، وعسى أن تجدُّ غداً نصوصاً أخرى ، تزيدني ثقةً بما رجّحته ، أو تردّني إلى حقِّ أخطأته .

\*\*\*

وفي نصّ القصيدة ثلاث دلالات عظيمة الخطر والنفخ في تحديد

(١) سيأتي في أول المقالة التالية ، ما وقعت فيه من الخطأ هنا ، فإن أقدمهم « دهل ابن علي الخزاعي » ، كما سعى فيما بعد .

الاختلاف الذى وقع فى نسبتها :

الدلالة الأولى : أن البيت الثالث والبيت الرابع والعشرين وهما

قوله .

وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّي أَبْنُ أُخْتِ مَصِيعٍ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

ثم قوله :

فَأَشْفِينِيهَا ، يَا سَوَادَ بَنِّ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَحَلُّ

يبدلان دلالة قاطعة على أنها لشاعر يرثى خاله أخوا أمه ، الذى

طلب ثأره فأدركه .

والدلالة الثانية : أن الأبيات الثلاثة ( ١٨ - ٢٠ ) ، والتي يقول

فى أولها :

فَلَيْتَ قَلْتُ هَدَيْلُ شَيْبَاهُ ، لَيْمًا كَانَ هُدَيْلًا يَقُلُّ

تدلّ أوضح الدلالة على أن خاله المقتول ، كان شديد الكفاية فى

هديل ، وعلى أن هديلاً قتلته .

والدلالة الثالثة : أن البيت الحادى والعشرين ، وهو قوله :<sup>(١)</sup>

صَلِيهَتْ مِنِّي هُدَيْلٌ بِخَزْقِي ، لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا

يبدلّ على أن هذا الشاعر قد أوقع بهليل ، ونال ثأره منهم .

ثم نجد فى القصيدة بيتاً ، وهو البيت الرابع والعشرون الذى

(١) انظر القصيدة بتمامها فى أول الكتاب .

سَلَف ، والذي فيه ذِكْرُ « سَوَادِ بْنِ عَمْرٍو » ، فلو قد أُتِيحَ لَنَا أَنْ نَعْرِفَ  
 مِنْ يَكُونُ « سَوَادُ بْنُ عَمْرٍو » وَمَا نَسَبُهُ ، لَكَانَ هَذَا الْبَيْتُ وَحْدَهُ أَحْسَنَ  
 دَلِيلٍ يَهْدِي إِلَى مَعْرِفَةِ صَاحِبِ هَذَا الشَّعْرِ ، أَوْ يَعِينُ عَلَيَّ تَرْجِيحِ رَأْيِي عَلَيَّ  
 رَأْيِي ، وَلَكِنْ حَسَبْنَا الْآنَ هَذِهِ الدَّلَالَاتِ الثَّلَاثَ . (١)

\* \* \*

ولهذه القصيدة نسبتان : أولاهما تجعلها جاهلية خالصة ، يدلُّ  
 على ذلك ما تضمنته النصوص التي أثبتتها ( من رقم : ١ - ١٠ ) =  
 والأخرى تجعلها إسلامية خالصة ، صنعها خلف الأحمَر ، ثم نسبها إلى  
 جاهلي ( رقم : ١١ ، ١٢ ) .

وأقدم من نسبها إلى جاهلي ، هو أقدم هؤلاء العلماء جميعاً ، وهو  
 ابن هشام في كتاب التيجان ( رقم : ٥ ) ، نسبها إلى « الهجَّال بن  
 امرئ القيس الباهلي » ، ابن أخت تأبط شراً » ، في خبر طويل جداً  
 ( التيجان : ٢٤٣ - ٢٥١ ) ، فيه خلطٌ كثير واضح ، وليس في كتب  
 الثقات ما يؤيده .

و « كتاب التيجان » فيه آفاتٌ عظيمة ، وأخباره لا يطمئنُّ إليها  
 أحدٌ من أهل العلم . والشعر الذي فيه ، خليطٌ فاسدٌ جداً ، وإن كان  
 بعضُه صحيحَ النسبة إلى أصحابه ، وبعضُه لا تصحُّ نسبته . وابن هشام  
 نفسه كان قليل العلم بالشعر ، حتى لو صححت نسبة « كتاب التيجان »  
 هذا المطبوع إليه . ونعم ، كان « تأبط شراً » من « بني قَهْمِ بْنِ عَمْرٍو

(١) سيأتي في المقالة الخامسة أني أرجح أن « سواد بن عمرو » ، هو « سواد بن  
 عمرو بن جابر بن سفيان » ، وأنه ابن أخي تأبط شراً ، وابن خال هذا الشاعر . وانظر  
 فهرس الأعلام .

ابن قيس عيّلان بن مُضَر ، و « باهلة » التي تُسبب إليها « الهجّال بن امرئ القيس » هم « بنو مالك بن أعصُر بن سعد بن قيس عيّلان بن مضَر » ، ولكنى أستبعد أن يكون « الهجّال » هو « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، لأن ديارَ باهلةً كانت عند مجيء الإسلام باليمامة في شرقيّ نجد ، وديار بنى فُهم [ زَهَط تأبّط شرّاً ] كانت بالحجاز غربيّ نجد .  
ويا بُغد ما بينهما !

ولم أجد في شيء من مراجعي ذكراً لأحدٍ يقال له « الهجّال بن امرئ القيس الباهليّ » . وقد زعم « كتاب التيجان » أن « الهجّال » كان رئيساً شاعراً فارساً ، وأظنه لو كان بهذه المنزلة ، وكان معروفاً مذكوراً ، لما خفى أمره كلُّ هذا الخفاء . ومن « باهلة » قومٌ هذا « الهجّال » ، كان أعظم رواة العرب « الأصمعي » ، عبد الملك بن قُزَيْب الباهليّ » ، فكان حقيقاً بأن يذكره أو يذكر له خبراً أو شعراً . فهذا كله قاذخ في النسبة التي جاء بها مؤلف « كتاب التيجان » ، وخالف الناس ، وانفرد بها وحده ، فيما أعلم .

\*\*\*

وأما من نسبها إلى « تأبّط شرّاً » الجاهلي ، فهم بين مجرّد ومتروك . وأقدم من جرّد نسبتها إليه وانفرد بذلك ، وتابعه من تابعه ، هو أبو تمام في « كتاب الحماسة » ( رقم : ١ ) . وكان همّ أبي تمام في الحماسة اختصارَ جيد الشعر لمعانيه وألفاظه ، ولم يكن من همّه تحقيق النسبة . وقد ألف « كتاب الحماسة » في مزججه من خراسان إلى العراق ، فقَطَعه الثلج وهو بهمدان ، عند أبي الوفاء بن سلمة ، فأحضر له ابن سلمة خزانة كتبه ، فألف منها خمسة كتب ، منها « كتاب

الحماسة » ، فعسى أن يكون وقع له هذا الشعر في كتاب ، فيه مثل ما قال معاصره الجاحظ ( رقم : ٢ ) : « وقال تأبّط شراً ، إن كان قالها » ، فلم يحفل بذلك عند إثبات هذه القصيدة فيما تحيّر ، فقال : « وقال تأبّط شراً » وقطع ما بعده . يؤيد هذا استقراء ما جاء في سائر « كتاب الحماسة » ، وما جاء في « كتاب الوحشيات » له أيضاً ، من قلة الاحتفال بتحقيق النسبة .<sup>(١)</sup> فهذا وجه من النظر .

وأما أقدم من تردّد في نسبتها إلى « تأبّط شراً » ، فالجاحظ . ولكنه جاء بتردّده مُبْتَهَمًا ، لم يعيّن شاعراً ينسبها إليه ، ولم يبيّن لنا علّة تردّده ( رقم : ٢ ) . وقد استظهرت أنفاً في تعليقي على ما جاء في كتاب الحيوان ،<sup>(٢)</sup> أن تردّده يُوشك أن يكون كان في نسبتها إلى « تأبّط شراً » أو إلى « ابن أخت تأبّط شراً » . ووجه التردّد عندي ، لو كنت مكانه ، أن أظن أن لو كان الشعر لتأبّط شراً ، وكان المقتول بحالهُ ، لردّد ذلك في بعض شعره حزناً عليه ، ولجعله علّة لكثرة غاراته المعروفة على هذيل ، ولوقع إلينا دُوراً من خبر في أيام هذيل وأخبارها وأشعارها ، يُدكّر فيه نحال تأبّط شراً ، لأنه كان كثير التكاية فيهم ، كما دلّت عليه القصيدة = ولما عُرف من شدّة نكاية تأبّط شراً نفسه في هذيل ، ثم كان ما كان من قتلهم إياه فيما بعد . فهذا وجه ، ووجه آخر هو أني أجد نسبتها إلى تأبّط شراً ، أمراً صعباً ، لأنّ نسجها يخالف كلّ المخالفة ما وصل إلينا من شعره . وهذا أمرٌ دقيق لا سبيل إلى الإبانة عنه في هذا الموضوع .

\* \* \*

(١) سيأتى في أول المقالة التالية ، بعض الحديث عن صنيع أبي تمام في « كتاب الوحشيات » .

(٢) انظر ما سلف ص : ٤٧ ، ٤٨ .

وأما من نسبها إلى « الشنفرى » الجاهلي ، متردداً أو غير متردد ، فأقدمهم جميعاً ابن دُرَيْد ( رقم : ٣ ، ٩ ) ، ثم أبو الفرج الأصفهاني ( رقم : ٨ ) ، ثم البكري ( رقم : ٣ ، ٩ ) فلو صح ما ذكره صاحب ديوانه المخطوط ، من أن أمَّ الشنفرى « كانت سبيبة في هذيل بعد » ، وذلك في مقدمة لاميته المشهورة باسم « لامية العرب » ، فإن هذا السبي الذي لحقها ، خليق أن يحمل خال الشنفرى ، أخت أمه ، على الغارة على هذيل والنكايه فيها ، حتى إذا ما قتلته ، جاء ابن أخته الشنفرى فأوقع بهذيل وبلغ منها ، والشنفرى يومئذ شاعرٌ معروفٌ مشهورٌ . فهذا وجهه ، ولكننا لا نجد له ما يعضده في أخبار هذيل وأشعارها ، ولا في الذي وصل إلينا من شعر الشنفرى وأخباره . هذا مع ما أجده أيضاً من بُعد بيان هذه القصيدة ، عن بيان الشنفرى في قصائده التي انتهت إلينا ، على قتلها .

وأما من نسبها إلى « الشنفرى » ، وجعله « ابن أخت تأبط شراً » ( رقم : ٧ ) ، فهذا باطلٌ من وجوه ، أشدها : أن صحيح شعر تأبط شراً ، دالٌّ على أن الشنفرى مات قبله ، وأنه رثاه بقصيدة رواها أبو تمام في كتاب الوحشيات ( رقم : ٢٠٨ ) ، وأبو الفرج في الأغاني ( ٢١ : ٨٩ ) ، ونشرها الأستاذ عبد العزيز الميمنى في مقدمة ديوان الشنفرى في ٢٧ بيتاً . هذا على أننا لم نجد في كتاب آخر قط : أن الشنفرى كان « ابن أخت تأبط شراً » . وأول ما وجدناه من ذلك ، إنما هو عند ابن بَرِّي ، وهو متأخر جداً ، في القرن السادس الهجري ، ولم ينقله عن أحد ، ولم ينسبه إلى سابق ، ثم تابعه عليه صاحب الخزانة في القرن الحادى عشر . وكأنه خلط بين الأقوال ، إذ رأى الشعر منسوباً إلى « الشنفرى » ، ومنسوباً إلى « ابن أخت تأبط شراً يرثيه » أيضاً ، ورأى في القصيدة قوله : « إنَّ جِشْمِي بَعْدَ خَالِي لَخَلُّ » ، فقال : « يعنى



بخاله : تأبّط شراً ، فثبت أنه لابن أخته الشنفرى « ، وَقَعَلَ ابن برزّى ذلك ردّاً على الجوهريّ ( كما سلف رقم : ١ ) ، حين نسب الشعر إلى تأبّط شراً .

أمّا ما جاء فى ( رقم : ٧ ) أيضاً من نسبة مثل هذا الخلط إلى ابن دريد ، فى لسان العرب مادة ( خلل ) ، فهو تصرفٌ معيَّبٌ من صاحب لسان العرب ، لأنه نقل نصّ ابن دريد فى الجمهرة ( ١ : ٦٩ ) ، وهو : « وروى البيت المنسوب إلى الشنفرى أو تأبّط شراً » ، فكتب مكانه : « ... ابن أخت تأبّط شراً » ، فهذا شيء لا يُعتدُّ به .

\* \* \*

لم يبق بعد ذلك إلا نسبتها إلى مجهول هو : « ابن أخت تأبّط شراً ، يرثى خاله تأبّط شراً الفهميّ ، وكانت هذيل قتلته » . وأقدم من قاله هو ابن عبد ربّه الأندلسي ( رقم : ٤ ) = أو نسبتها إلى مُسَمّى ، وهو « ابن أخت تأبّط شراً ، حُفَاف بن نُضَلَّة ، يرثى خاله ، وكانت هذيل قتلته ، وانفرد بهذه التسمية ، البكريّ ( رقم : ٣ ، ٦ ) ، وكلاهما يطابق ما تضمنته القصيدة ، فى دلالتها على أنها لشاعر يرثى خالاً له ، كان شديد النكاية فى هذيل ، ثم قتلته هذيل . وتأبّط شراً كان ذلك الرجل ، وكان ذلك مصيرهُ . ويؤيّدُهما أيضاً تردّد ذكر « تأبّط شراً » فى أيام الهدليّين وأشعارهم وأخبارهم . وكلاهما أيضاً ، يطابق قول أقدم من زعم أن القصيدة لخلف الأحمر ، وأنه نحلّها « ابن أخت تأبّط شراً » ، وهو ابن قتيبة ، تلميذ الجاحظ ( رقم : ١١ ) .<sup>(١)</sup>

(١) انظر التعليق السالف ص : ٥١ ، رقم : ١ .

هذا على أنى لم أجد من ذكر « حُفَاف بن نَضْلَة » فيما بين يدي من الكتب ، ولكن البكرى الذى قال ذلك ، على تأخّر زمانه ، كان جيّد التّحرى شديد الاستقصاء .

\*\*\*

ثم يبقى أيضاً قول ابن دريد : « وأنشدوا بيت العَدَوَانِي ، وقال قوم : إنه لتأبّط شراً » ( رقم : ٣ ، ٦ ) . فهذا « العَدَوَانِي » منسوب إلى « عَدَوَان » ، و « تأبّط شراً » من « فَهْم » ، و « فَهْم » و « عَدَوَان » أخوان ، وديارهما واحدة ، فلا يبعد أن يكون هذا « العَدَوَانِي » المجهول الاسم ، هو « ابن أخت تأبّط شراً » ، ولا يبعد أيضاً أن يكون « العَدَوَانِي » هو « حُفَاف بن نَضْلَة » الذى ذكره البكرى ( رقم : ٣ ، ٦ ) .

وأنا أميل أشد الميل إلى نسبة هذه القصيدة إلى « ابن أخت تأبّط شراً » ، سُمى أم لم يُسَمَّ ، وكلُّ الدلائل التى ذكرتها ترجّح ذلك عندي ، فهى إذن قصيدة جاهليّة خالصة . وسيأتى بعد ما أضيفه إلى هذا ، عند الكلام على القصيدة نفسها .

\*\*\*

وأما نسبتها إلى خَلَفِ الأحمر ، وأنه نَحَلَهَا « ابن أخت تأبّط شراً » ، فأقدم من نعلمه قال ذلك ، وانفرد به ، وتابعه عليه من تابعه نقلاً عنه ، فهو ابن قتيبة ( رقم : ١١ ، ١٢ ) .<sup>(١)</sup> وانفراذه بذلك يوجب

(١) انظر التعليق السابق ص : ٥٧ ، رقم : ١ .

الحذر ، فإنى أجد شيخه الجاحظ كان أولى بذلك ، وأحق بأن يُصرَّح به لأنه قريبٌ ، رأى خلفاً وسمع منه ، وروى عنه ، واستشهد فى كتبه بأبيات كثيرة له ، وكان أعلم به من ابن قتيبة ، وهو أشدُّ منه تحمُّلاً وضبطاً . ومثل ذلك يقال فى أبى تمام معاصر الجاحظ . ثم إنى رأيت ابن قتيبة نفسه قد استدل بالبيتين الأخيرين من القصيدة فى كتابه « معانى الشعر الكبير » ( ص : ٢١٤ ، ٢٦٠ ، ٩٢٧ ) ، ولم ينسبهما إلى أحدٍ ، ولو كان مستقراً عنده أنهما لخلف ، لصرَّح بذلك ، لأنه استشهد فى كتابه هذا أيضاً بأبيات من شعر خلف . ولا أدرى لم قال هذه المقالة ؟<sup>(١)</sup> ولكنى أظنه قالها اجتهاداً ، لم يسمعها من أحد ، إذ وجد شيخه الجاحظ يقول متردداً : « وقال تأبط شراً ، إن كان قالها » ، ولم يجد للقصيدة رواية إلا عند خلف نفسه ، فأسرع إلى هذه المقالة اجتهاداً . وسهّل له ذلك أن خلفاً كان شاعراً مُجيداً ، ولكن شعره الذى عرفناه لا يكاد يبلغ هذه المرتبة من البيان والدقة والجمال .

ولا يُعزِّونك ما قال القائلون فى خلف ، من أنه كان يقول الشعر ويثخله المتقدمين ، وأنه كان أقدر الناس على قافية<sup>(٢)</sup> ، فإن خلفاً كان صدوقاً ، أثنى عليه جماعة من العلماء ، ولم يثبتهم ، وحسبك ما قاله الأصمعى ، وما قاله ابن سَلام فى « طبقات فحول الشعراء » ، وهو ناقدٌ بصيرٌ يتحرى الصدق ، ويتنخلُ الأشعار ، قال : « اجتمع أصحابنا على أن خلفاً كان أفرسَ الناس بيت شعري ، وأصدقهم لساناً ، كئلاً لا يُبالى إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدنا شعراً ، أن لا نسمعه من صاحبه » . فانفراد

(١) راجع المقالة التالية ، ففيها بعض التعليل لذلك ، وأنه إما تابع «دعبل بن على

الخرامى»

(٢) سيأتى رد هذه المقالة بأوفى من هذا فى المقالة التالية ، ثم فى المقالة السابعة .

خلف برواية هذه القصيدة ، وهو بهذه المنزلة من الصدق ، لا يضرو .  
وكثير من أقران خلف فى الرواية ، قد انفرد برواية شعر كثير ، ومع ذلك  
لم يكن انفرادهم قادحاً فى روايتهم . وهذا باب واسع ، والقول فى  
صدق خلف ، أجاد فى تخليصه أحد أصحابنا ، وهو الدكتور ناصر  
الدين الأسد ، فى كتابه « مصادر الشعر الجاهلى » .

\* \* \*

أَمَّا الْقَفِطِيُّ ، وما أدراك ما القَفِطِيُّ !! فإنه ترجم لخلف فى كتابه  
« إنباه الرواة » ( ١ : ٣٤٨ ) فقال : « كان يبلغ من جِدِّهِ واقتداره  
على الشعر ، أن يُشَبِّهه شعره بشعر القدماء ، حتى يُشَبِّهه بذلك على جِلَّةِ  
الرواة ، ولا يفرقون بينه وبين الشعر القديم ( يا سلام !! ) . من ذلك  
قصيدته التى نَحَلَّها « ابن أخت تأبَّط شراً » التى أولها : « إن بالشعب  
الذى دون سلع » ، جازت على جميع الرواة ، فما فُطِنَ لها إلا بعد دهر  
طويل بقوله :

خَيْرٌ مَا ، نَابَتَا ، مُضْمَعِلٌ ا جَلُّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجْلُ ا

فقال بعضهم : « جل حتى دق فيه الأجل » ، من كلام  
المولدين ، فحينئذٍ أقرَّ بها خلفٌ ، ( ويا سلام !! مرة أخرى ) .

هذا كلام ملفق من كلامين : من كلام ابن قتيبة ، ومن كلام أبى  
عبد الله النَّمْرِيِّ ، فإنه قال فى تعليقه على الحماسة : « مما يدل على أنها  
لخلف الأحمر قوله فيها : جل حتى دقَّ فيه الأجل ، فإن الأعرابي لا  
يكاد يتغلغل إلى مثل هذا » . فردَّ عليه أبو محمد الأعرابي فقال : « هذا  
موضع المثل : لَيْسَ هَذَا بِعُشْكِكَ فَادْرُجِي ا ليس هذا كما ذكره ، بل

الأعرابي يتغلغل إلى أدق من هذا لفظاً ومعنى ، وليس من هذه الجهة  
عُرِف أن الشعر مصنوع ، لكن من الوجه الذى ذكره لنا أبو الندى قال :  
مما يدل أن هذا الشعر مولد ، أنه ذكر فيه سلماً ، وهو بالمدينة ، وأين  
تأبط شراً من سلع ؟ وإنما قُتِل فى بلاد هُدَيْل ، ورُمى به فى عارٍ يقال  
له : رَحْمَانٌ .

واعترض أبى الندى ساقط ، لأن « سلماً » اسمٌ لمواضع مختلفة  
فى جزيرة العرب ، تجدها فى مظانها ومراجعها ، ومنها « سلع » الذى  
فى ديار هُدَيْل ، وذكره البزريق الهذلي : فى شعر له ( أشعار الهذليين :  
٧٤٢ ) حيث قال :

يَحْطُ الْعُصْمُ مِنْ أَكْنَافِ شِعْرِ وَلَمْ يَتْرُكْ يَدِي سَلْعِ حِمَارًا  
قال السكرى : « سلع ، بالتسكين : جبل .

والقِفْطِيُّ ، كما ترى ، أخفى اسم أبى عبد الله التَّمَرِيِّ ، وهو من  
علماء القرن الرابع للهجرة ، وأخذ ما ظن أنه فطِنَ له مما يدل على أن  
الشعر مولد ، فجاء به تحلفاً الذى مات فى سنة ( ١٨٠ ) من الهجرة  
وجعله يقر بأن القصيدة له !! وهذا القِفْطِيُّ ، على كثرة حشده فى  
جراه ، صاحب ( تُحْفِ ) ، فهو الذى أتخفى بالخبر الذى أضحكى  
طويلاً وأضحك الناس معى ، وهو الخبر الباطل عن راهب دير الفاروس ،  
الذى زعم القِفْطِيُّ أن أبا العلاء المعرِّى نزل بديره : « فسمع منه كلاماً  
من أوائل أقوال الفلاسفة ، حصل له به شكوك » !! فصنق لها الحاوى  
فخرجت من الجراب هكذا : « إن أبا العلاء أخذ عنه اليونانيات ، فما  
علوم الأوائل هذه التى كانت تقرأ فى الأديرة تحت حكم الروم ، إلا آداب  
اليونان وفلسفتهم فى لغتها الأصلية » !! ولكن مالنا ولهذا ؟ فقد فرغنا

من القفطى وذبوله فى أباطيلنا وأسمارنا القديمة (١) .

فاجتهد ابن قتيبة ، وتلفيقُ القِفْطِيِّ ، لا يعتدُّ بهما ، فالقصيدة  
إذن هى عندى جاهليةٌ مَحْضَةٌ لا مطعن فيها ، وتفصيلُ القول فيها ،  
وفيما سأل عنه يحيى ، وفيما ظنُّه بعضُ الناس من اختلال ترتيبها ، سيأتى  
بَيَانُهُ وافيًا ، إن شاء الله .

\* \* \*

---

(١) راجع كتابنا «أباطيل وأسمار» الطبعة الثانية ١٩٧٢ ، ص ٣٤ وما بعدها .

# نَمَطُ صَعِيبٍ ، وَنَمَطُ مُخَيَّفٍ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْزَجِ ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
 وَالْعَصَا لِلصَّرِيرِ خَيْرٌ مِنْ الْمَسَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
 أبو العلاء المرقري





« رَبُّ عَجَلَةٍ تَهَبُ رَيْثًا » ، و

قَدْ يُدْرِكُ الْمُتَأَنِّي بَعْضَ حَاجَتِيهِ وَقَدْ يَكُونُ مَعَ الْمُسْتَعْجِلِ الرُّؤْلُ

ولكن كيف لا تَدِبُّ العجلة أو النسيان ، في قلب امرئ ظلَّ  
يحتسى من دَنِّ الآلامِ والخاوفِ ، يوماً بعد يوم ، وشهراً بعد شهر ، وسنةً  
بعد سنة ، حتى إذا قيل له : حَسْبُكَ ! خرج من جَدَثِ الأحياءِ يترنَّحُ ،  
كالذي قال فيه القائل :

رَمَيْتُ بِأُمِّ الخَلِّ حَبَّةَ قَلْبِهِ فَلَمْ يَنْتَعِشْ مِنْهَا ثَلَاثَ لَيَالٍ

و « أم الخلل » ، هي الخمرُ أُمُّ الخبائثِ ، لأنه منها يتولد ! وهكذا  
كان ، وكان أيضاً ، لكي يبقى للنقص في كلِّ عملٍ موضعٌ ، وللأناة في  
كلِّ نفسٍ لسانٍ داعٍ لا يسكت . فقد قضى ربك أن يخطيء بصري ، لما  
أصابه من الكلالَةِ ، كلمةً كتبها في هامش كتاب الحماسة ، بحرف  
دقيق بين مراجع هذه القصيدة المشكلة . وقد كنت أجدني ، وأنا أكتب  
المقالة السالفة ، كالذي يفتقد شيئاً يجد مسَّ خيثرته عليه في قلبه ، ولكنه  
لا يستطيع أن يعرف سِرَّ الخيرة ! حتى إذا ما فرغت منها ، وأسلمتها إلى  
المطبعة ، عاودتني الخيرة ملحَّةً أشدَّ إلحاح ، فقامت كالمذعور أتعقب  
أسبابها ، حتى وجدت هذه الكلمة التي عمي عنها بصري ، مطروحةً  
تتلاً بين زُكام الأرقام والكلمات ، لتغيظني وتأخذ بأكظامي [ أي  
بمخارج النفس ] . كلمةً مطروحةً تفعل بي كلُّ هذا ! تَعِسَتْ العَجَلَةُ !

وغفلتني توجب العذرة ، ولكنها توجب أيضاً أن أعود مرة أخرى إلى ما ظننت أنني قد فرغت منه في شأن نسبة هذه القصيدة ، وفي ترتيب العلماء الذين نسبوها في كتبهم ،<sup>(١)</sup> فينبغي أن يكون هذا ترتيبهم :

ابن هشام ( ... - ٢١٨ هـ )

دِعْبِلُ بن عليّ الخَزَاعِي الشاعر ( ١٤٨ - ٢٤٦ هـ )

الجاحظ ( ١٥٠ - ٢٥٥ هـ )

أبو تمام ( ١٨٨ - ٢٣١ هـ )

أما النصّ الذي غفلتُ عنه ، فهو ما نقله ابن المعتز ( ٢٤٧ - ٢٩٦ هـ ) في كتابه « طبقات الشعراء » ( ص : ١٤٧ ) في ترجمة « خلف الأحمر » قال :

« قال دِعْبِلُ : قال لي خلفُ الأحمر = وقد تَجَارَيْتَا في شعر تَأْبُطَ شَرّاً ، وذكرنا قوله : « إن بالشعب الذي دون سلع » = : أنا والله قلتها ، ولم يقلها تَأْبُطَ شَرّاً . »

وابن المعتز ، فيما أرجح ، إنما نقل هذا عن « كتاب الشعراء » لدعبل ، وهو كتاب مفقود لم نقف عليه ، ولا على ذكره إلا في كتب قلائل . وهذا النص يقتضى أن يكون أوّل من نسبها إلى « خلف الأحمر » ، هو دعبل ، لا ابن قتيبة ، كما قلت من قبل .<sup>(٢)</sup>

ودِعْبِلُ ، والجاحظ ، وأبو تمام ، ثلاثتهم متعاصرون ، وثلاثتهم ذكر القصيدة ونسبها في كتابه إلى من نسبها إليه .

(١) المقالة الأولى فيما سلف ص : ٤٧ .

(٢) انظر ما سلف ص : ٥٠ ، ٥٨ .

أمّا الجاحظ فإنه ألّف « كتاب الحيوان » ، أو بدأ في تأليفه في حدود سنة ٢٣٠ من الهجرة ، وهو في نحو الثمانين من عمره ، كما تدل عليه نصوص كتابه .

وأمّا أبو تمام فإنه ألّف « كتاب الحماسة » في نحو سنة ٢٢٠ من الهجرة ، حين رجع من خراسان من عند عبد الله بن طاهر ، فقطعه الثلج بهمدان ، فنزل على أبي الوفاء بن سلمة ، فأحضر له خزائن كتبه ، فألّف منها كُتُب اختياراته الخمسة ، ومنها « الحماسة » و « الوحشيات » .

أمّا دعبل ، فإنه ألّف كتابه في الشعراء قبل ذلك بدهرٍ ، لأنني وجدت أبا تمام في كتاب « الوحشيات » ، الذي ألّفه من كتب خزائن آل سلمة سنة ٢٢٠ ، يقول في مقدمة القطعة رقم : ٩١ « وقال عامر بن علقمة ، قالها لأبي طالب ، وقالوا إنها للعباس بن عبد المطلب ، قالها لأخيه أبي طالب ، ورواها دعبل للعباس بن عبد المطلب » .

وقال في موضع آخر من هذا الكتاب نفسه ، في مقدمة القطعة رقم : ٣٩٢ : « أيوب بن سَعَف النهشلي . وقال دعبل : أيوب بن سَعَفَة الذخعي » . ولا نعلم لدعبل كتاباً غير ( كتاب الشعراء ) ، فيوشك أن يكون من المقطوع به أن أبا تمام ، نقل هذا من كتاب دعبل ، وأنه كان في خزائن آل سلمة سنة ٢٢٠ هـ ، حيث ألّف « الحماسة » و « الوحشيات » : فيكون دعبل قد ألّف كتابه في الشعراء قبل هذا بدهرٍ طويل ، لا يكاد يتجاوز سنة ٢١٠ من الهجرة ، ودعبل يومئذ في نحو الستين من عمره .

وإذا كان ذلك ، فبهيئاً جداً أن لا يكون الجاحظ قد وقف على كتاب دعبل سنة ٢٣٠ من الهجرة ، حين ألّف « كتاب الحيوان » وقد

مضى على تأليفه أكثر من عشرين سنة ، والجاحظ هو الجاحظ في التتبع والرواية والتقصي .

وإذن ، فمن الصعب أن نصدّق أن الجاحظ يرى في كتاب دعبل أن خلفاً قال له : « أنا والله قلتها ، ولم يقلها تأبط شراً » ، بهذا القطع ، وبهذا الإقرار الصريح من خلف ، وبالقسم بربّ العالمين ، ثم يتردد في نسبتها إلى « خلف » ، دون « تأبط شراً » أو « ابن أخت تأبط شراً » ، كما أسلفنا بيانه . والجاحظ يعلم أن دعبلأ رأى خلفاً وأخذ عنه ، ولكنه لم يلقه إلا فترة قصيرة جداً ، [ لا ندري متى كان ذلك ولكن هذه الفترة القصيرة محصورة في سنة من السنوات الواقعة بين سنة ١٧٠ و سنة ١٨٠ من الهجرة ، إذ توفي خلف في هذه السنة ] . وإذا كان الجاحظ نفسه قد روى شعراً كثيراً لخلف في كتبه واستشهد به ، فما كان يمنعه أن ينسب هذا الشعر إلى صاحبه خلف الأحمر ، وعنده القطع والإقراؤ واليمين ، من خلف نفسه ، بأن هذا الشعر شعوه ، لم يقله تأبط شراً قط ؟ إذن ، فلأمر ما أسقط الجاحظ ما قرأه في كتاب الشعراء لدعبل ، ولم يُبال به .

وأيضاً ، من الصعب جداً أن نصدّق أن أبا تمام يحرص في « كتاب الوحشيات » ، على أن ينقل عن كتاب دعبل ما خالف فيه غيره ، من نِسْبَةِ أبيات إلى شاعر [ الوحشيات رقم : ٩١ ، كما سلف ] ، وما خالف فيه غيره في اسم الشاعر نفسه [ الوحشيات رقم : ٣٩٢ ، كما سلف ] ، ثم يفارقه هذا الحرص في « كتاب الحماسة » [ وقد ألف الكتابين معاً في مدة إقامته عند آل سلمة ] ، فلا يبالي أن ينقل عن دعبل ما خالف فيه غيره مخالفةً تحمّده نسبة شعري إلى أحد رجلين : أولهما جاهلي هو تأبط شراً ، والآخر إسلامي توفي سنة ١٨٠ من

الهجرة ، وهو خلف ا هذا عجب ا وأعجب منه أن يكون أبو تمام قد اختار في « الوحشيات » ( رقم : ٣٩٣ ) شعراً لخلف ، فما كان يمنعه أن يختار هذا الشعر الذي نسبته إلى « تأبط شراً » ، فينسبه إلى صاحبه « خلف الأحمر » ، وعنده في كتاب دعبل ، القطع والإقراؤ واليمين من خلف بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله « تأبط شراً » قط ؟ هذا أعجب العجب ا وإذن فلأثير ما ، أيضاً أسقط أبو تمام ما قرأه في « كتاب الشعراء » لدعبل ، ولم يبال به .

\*\*\*

وقبل كل شيء ، فههنا ما ينبغي أن نقوله في شأن دعبل نفسه ، قبل أن نبحث عن الذي دعا الجاحظ وأبا تمام إلى إسقاط ما رواه عن خلف ، لأن الأمر هنا يتعلق بالرواية ، ونبحثُ حال الراوي مقدّم على التفقيش عن عِلل روايته .

يقول أبو الفرج الأصفهاني في أول ترجمة دعبل من كتاب الأغاني ( ١٨ : ٢٩ ) : « شاعر متقدم مطبوع ، هجاء خبيث اللسان ، لم يتسلم عليه أحد من الخلفاء ، ولا من وزراءهم ، ولا أولادهم ، ولا ذر نباهة ، أحسن إليه أولم يُحيسن ، ولم يُقْلِت منه كبيرٌ أحدٍ » . وهذه صفات فظيعة جداً ، تحققها أخبار دعبل وشعره الباقي بين أيدينا . ولو وجد أبو الفرج منها مناصباً ما كتبها ، لأنهما جميعاً من الشيعة .

ومع قبح هذه الصفات ، فإنها لا توجب ، على وجه القطع ، طعناً مُسْتَقِطاً لرواية ما يروي من الأخبار عن معاصره له ، وإن كانت توجب الحذر .

أثنا ما يوجب ترجيح إسقاط روايته ، أو تقصّي العلة والفساد في

هذه الرواية ، فهو شيء آخر غير هذا ، وذلك كالذى رواه الصُوليّ فى كتابه « أخبار أبى تمام » ( ص : ٦١ ) قال :

« حدثنى محمد بن موسى قال : سمعت على بن الجهم ذكر دعبلأ ، فكفره ولعنه وطعن على أشياء من شعره وقال : كان يكذب على أبى تمام ، ويضع عليه الأخبار ، والله ما كان إليه ولا مقارباً له .  
وروى الصُوليّ أيضاً فى كتابه هذا ( ص : ١٩٩ ) قال : (١)

« حدثنى محمد بن موسى بن حماد قال : كنت عند دُعَيْل بن على ، أنا والعَمْرَوِيّ ، سنة خمس وثلاثين [ ومثتين ] بعد قدومه من الشام ، فذكرنا أبا تمام ، فجعل يُقْلِبُه ويزعم أنه يسرق الشعر ، ثم قال لغلامه : يا تَفْتَف ، هات تلك المِخْلَاة ا فجاء بِمِخْلَاة فيها دفاتر ، فجعل يُجْرِها على يده حتى أخرج منها دفترأ ، فقال : اقرأوا هذا ا فنظرنا ، فإذا فى الدفتر : « مُكْبِفٌ أبو سلمى ، من ولد زُهَيْر بن أبى سلمى ... ثم ذكر شعراً رثى به مُكْبِفٌ دُفَافَةَ العَبَسِيّ » . [ اختصرت الخبر ] . ثم قال دعبل : « سرق أبو تمام أكثر هذه القصيدة ، فأدخلها فى شعره » ، [ يعنى قصيدة أبى تمام التى أولها : « كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر » ] .

ثم قال الصُوليّ بعد ذلك : « وحدثنى محمد بن موسى بهذا الحديث مرة أخرى ، ثم قال : فحدثت الحسن بن وهب بذلك ، فقال

(١) رواه عن الصُوليّ ، المرزبانى فى الموشح : ٣٢٧ . ورواه أبو الفرج فى الأغانى ( ١٦ : ٣٩٦ ) من طريق أخرى ، عن ابن عمه : أبى عبد الله أحمد بن الحسن بن محمد الأصبهاني ، وعن أبى العباس أحمد بن وصيف ، جميعاً ، عن محمد بن موسى بن حماد .

لى : أما قصيدة مُكْنِفِ هذه فأنا أعرفها ، وشعر هذا الرجل عندى ، وقد كان أبو تمام ينشدنيه ، وما فى قصيدته شىء مما فى قصيدة أبى تمام ، ولكن دعبلأً خلط القصيدتين ، إذ كانتا فى وزن واحد ، وكانتا مَرَوِيَّتَيْنِ ، ليكذب على أبى تمام .

\* \* \*

فالخبير الأول ، كما ترى دالٌّ على أن دِعْبِلأً كان لا يتحرَّج من الكذب ووضع الأخبار على شاعرٍ معاصرٍ له ، أصغر منه بأربعين سنة ، لا لشيء إلا لأنه حسده على جودة شعره ، وعلى ذبوع صبيته له فى الناس لم ينله هو ، مع تقاؤم ميلاده وتقدُّمه فى الشعر . والخبير الثانى دالٌّ أيضاً على أنه لا يبالي أن يكذب ، ودالٌّ على ما هو أسوأ من ذلك : أن يلفُقَ قصيدةً من شعر مُكْنِفِ فى رثاء ذُفَاقَةَ العبسى ، ومن شعر أبى تمام فى رثاء محمد بن حَمَيْدِ الطوسى ، ويكتب ذلك التلفيق فى دفتر يُعِدُّه لحاجته ، لكى يُدَلِّس على الناس ، ويتهم أبا تمام بأنه سرَّوَقٌ للشعر . وهذا التعمُّد والإعداد من أقبح فِعْلٍ وأخبيثه .

فهذا الرجل الذى لم يسلم عليه « ذو نهاة ، أحسن إليه أو لم يُحسِن ، ولم يُفْلِتْ منه كبيرُ أحدٍ » ، كما يقول أبو الفرج ، والذى كان لا يتورَّع من الكذب ، ووضع الأخبار ، وتلفيق الشعر ، لكى يَفْدَحَ فى معاصرٍ له ، أصغر منه بأربعين سنة ، حسداً وضحفينةً ، والذى تبلغ به قلة مبالاته ، [ أو صراحته إن شئت ] أن يُعرِّى نفسه للناس ، فيصنفها بأمر فظيع جداً ، حيث يقول لأحد أصحابه : « ما كانت لأحد قَطُّ عندى مِنَّةٌ إلا تمَّيَّتْ موته ! » ( الأغاني ١٨ : ٣٧ ) = هذا الرجل ليس

سهلاً أن تُقبَل أخباره عن معاصريه ، إلا على تخوُّفٍ شديد ، وبعد تمحيص بالغ .

وهذه الكلمة التي رواها دعبِلٌ عن خلفٍ ، من إقراره على نفسه بوضع الشعر على ألسنة الشعراء ، ونسبته هذا الشعرَ الموضوعَ إليهم هي ، إلى اليوم ، أقدم ما عرفنا من الطعن في خلف ، بل أرجح أنها هي التي فتحت الباب بعد ذلك للطعن فيه ، وعليها بنى من جاء بعده . وذلك لأننا إذا جئنا إلى معاصر آخر لخلف ( المتوفى سنة ١٨٠ هـ ) ولدعبِلٍ ( ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ) ، وكان هذا الرجل الآخر أكبر من دعبِلٍ سناً ، وكان ممن أكثر الرواية عن خلف ، وطالت صُحبته له ، وكثُر سؤاله له عن الشعر والشعراء ، وهو محمد بن سلام الجُمجُمي ( ١٣٩ - ٢٣١ هـ ) ، ورأيناه يقول عن خلف : « كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدنا شعراً ، أن لا نسمعه من صاحبه » ، وهذه غاية في توثيق رواية خلف وصدق لسانه = فقد وجب علينا أن نحيط خبر دعبِلٍ بالشك والتردد في قبوله . هذا ، إلى فرقي آخرَ بين الرجلين : فدعبِلٍ شاعر أَلْف كتاباً في الشعراء ، وكان هُمة استجادة الشعر ، ليس من صناعته تحقيقُ رواية الشعر . أمّا محمد بن سلام فهو أحد كبار القَوّامين على رواية الشعر وتمحيص أخبار الشعراء وأخبار الرواة ، وكانت هذه صناعته ، ومن أجلها أَلْف كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، وغيره من كتبه . وفرقٌ ثالثٌ : فمحمد بن سلام ، وخلف الأحمر ، كلاهما بَصْرِيٌّ ، طالت صحبتهما . وأمّا دعبِلٌ فكُوفِيٌّ ، لعله لم يلتق خلفاً إلا فترة قصيرة ، تقع في إحدى السنوات الواقعة بين سنة ( ١٧٠ هـ ) وسنة ( ١٨٠ هـ ) ، عند دخول خلف إلى الكوفة ، بعد وفاة شيخه الكوفيِّ



حماد الراوية ( ٩٥ - ١٥٥ هـ تقريباً ) ، هذا على فرق ما بين الرجلين في العمر ، في زمن حياة خلف . فأى الرجلين أحق بالثقة في إخباره عن تخلف ؟ هذا بيّن فيما أظن .

وإذن ، فما الذي حمل دعبلأ الكوفى على أن يدعى على خلف البصرى خبراً فيه طعن على روايته ؟ أهو ما كان من العصبية الغالبة على أهل الكوفة وأهل البصرة ، ومن التنازع بين رجالتهما على إثبات التفوق ، مما دعا إلى ما هو مشهور من طعن بعضهم فى بعض ، كقول محمد بن سلام البصرى ، فى حماد راوية أهل الكوفة : « كان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها ، حماد الراوية . وكان غير موثوق به ، كان يتحل شعر الرجل غيره ، ويتحلله غير شعره ، ويزيد فى الأشعار » ( طبقات فحول الشعراء : ٤٠ ، ٤١ ) ؟ هذا جائز = أم هو شىء أخص من ذلك ، هو ما يُروى من قول خلف الأحمر راوية البصرة ، فى شيخ دعبل وأستاذه ، وهو حماد راوية الكوفة ، قال خلف : « كنت أخذ من حماد الراوية ، الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيه المنحول ، فيقبل ذلك منى ويدخله فى أشعارها ، وكان فيه حُمق » ( الأغاني ٦ : ٩٢ ) ، فيكون ذلك من فعل دعبل ، ردأ على مقالته ومقالة أهل البصرة فى أستاذه حماد راوية الكوفة ؟ هذا جائز أيضاً = أم هو شىء أخص من ذلك جداً ، كان بين تخلف راوية أهل البصرة ، وكانت فيه جدّة طبع ، وبين هذا الفتى الكوفى الذى لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره حين لقيه ، على قلة ورّعه وشدة تبجّحه ، فأثار خلفاً ، فاحتد عليه تخلف ، فاضطغن الفتى ضغينة ، فوجد شفاعة فى خير يضعه عليه كعادته ، يكون مطعناً فى الثقة بما هو مشهور به من الرواية ، ويكون ردأ على مقالة خلف راوية البصرة فى حماد راوية

الكوفة ، ويكون الخبر هجاءً لخلف مَيِّتاً ، إذ لم يتيسر له هجاؤه حياً بالشعر ؟ وهذا أيضاً جائزٌ جداً ، وأخشى أن يكون حقاً ، يطابق ما قدمنا من صفة دعبيل ، الذي لم يسلم عليه ذو نباهة ، أحسن إليه أو لم يُحسِن ، ولم يُفَلِّتْ منه كبيرٌ أحدٍ ، وهو نُحْلِقُ لا يتخلف في شعر ، أو في تأليف كتاب .

\* \* \*

فإذ أنتهينا من بعض القول في حال دعبيل ، وما يعترض أحبازه عن معاصريه ، من الشك فيها والتردد في قبولها ، فقد تيسر الجواب عن الأمر الذي دعا الجاحظَ وأبا تمام إلى إسقاط ما قرآه في « كتاب الشعراء » لدعبيل .

أما الجاحظ ( ١٥٠ - ٢٥٥ هـ ) ، فهو لِدَّةٌ دِعْبِيلِ ( ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ) ، والأول بصرى ، والثاني كوفى ، وكلاهما رأى خلفاً وسمع منه قبل وفاته ( سنة ١٨٠ هـ ) ، إلا أن فَرْقَ ما بينهما : أن الجاحظَ منذ نشأته رأى خلفاً زماناً طويلاً ، وصحبه وسمع منه كثيراً ، لأنه بصرى مثله ، فهو إذن أعلم بما عند خلف ، وأشدُّ تحقُّقاً بالتلقى عنه ، مع ما في طباعه من حُسن المساءلة وحبِّ التقصُّبِ . وأما دِعْبِيلُ الكوفى ، فلم يلقه إلا لقاءً قصيراً جداً ، فيما أرجح ، ( فيما بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ هـ ) ، عند دخول خلفِ البصرى إلى الكوفة ، كما أسلفت . أفلا يكون عجبياً عند الجاحظ إذن ، أن يرى في كتاب شاعرٍ كوفى ، لم يلقه خلفاً إلا لقاءً محدوداً ، يزعم فيه أن خلفاً حدثه في شأن هذه القصيدة فيقول : « أنا والله قلثها ، ولم يقلها تأبط شراً » ، على وجه القطع ،

وبالإقرار على نفسه بما يقدح في الثقة بروايته ، وباليمين البيّنة ! ثم ينظر إلى نفسه ، فيرى أنه صحب خلفاً وطالت صحبته له وتلقّيه عنه ، فلا يجد عند نفسه ، ولا عند غيره ، أنه سمع مثل هذا منه !

ثم ما الذي أنس خلفاً الشيخ البصريّ الراوية ، من دعبل الفتي الكوفيّ الشاعر ، حتى يُحْمَلَهُ مثل هذا الإقرار على نفسه بوضع الشعر على السنة الشعراء ونسبته إليهم ، ويضمّنه طعناً على نفسه وعلى روايته وأستاذيته فيما اختصّ به من رواية الأشعار واللغة ؟ وما نأى بخلف ، إن كان لا بدّ فاعلاً ليبريء ذمته ، أن يقرّه بمثل هذا لكبار أصحابه أو تلامذته من البصريين ، وهم كانوا أحقّ بأن يعلموا ذلك منه ، كأبي عمرو بن العلاء ( ٧٠ - ١٥٦ هـ تقريباً ) ، أو الأصمعيّ ( ١٢٣ - ٢١٦ هـ ) ، أو من هو دونهما ، من أصحاب التفتيش عن الشعر ورواته ، كمحمد بن سلّام الجُمحيّ ( ١٣٩ - ٢٣١ هـ ) ، أو ممن بعدهم من أقران دعبل الكوفيّ ، كالجاحظ نفسه ؟

وهنا سؤال يعرض ، فيقال : لم سكت الجاحظ عن ذلك ، وقد رآه مكتوباً في كتاب دعبل ؟ وجواب ذلك أن المناسبة هي التي تستخرج الكلام ، والجاحظ في « كتاب الحيوان » ، لا يستقصي خبر تأبّط شرّاً ، ولا ينظر في صحيح شعره ومنحوله ، وإنما هو مستشهد بشعر ، فليس يدعوه شيء إلى ذكر ما قاله دعبل . هذه واحدة .

وأخرى : أنه لو كان قد صغّ عنده خبر دعبل ، وهو إقرار من خلف ، ما كان وسيّعه إلا أن يردّ الشعر إلى صاحبه ، وهو خلف . فقول الجاحظ حين ذكر بيتاً أو آياتاً من القصيدة ، أنها « لتأبّط شرّاً ، إن كان قالها » ، كما سلف ، يدلُّ بذاته على أنه قد أسقط كلام دعبل بلا

ارتباب في كذبه ، ويدلُّ أيضاً على أن تردده في نسبتها كان إلى « تأبُّط شراً » أو « ابن أنخت تأبُّط شراً » ، كما قلت في الكلمة السالفة ، ولم يكن تردداً في نسبتها إلى تأبُّط شراً أو إلى خلف ، أو شكاً في صحتها وأنها منحولة .

وثالثة : أن كلام دعبيل نفيته ، يدلُّ على أن القصيدة كانت سائرة عند الرواة على أنها من شعر « تأبُّط شراً » ، يرويها البصريون والكوفيون جميعاً ، لأنه قال : « قال لي خلف ، وقد تجارينا في شعر تأبُّط شراً ، وذكرنا قوله : إن الشعب الذي دون سلع » ، ومعنى « الشَّجَارِي » ، أنهما كانا يتذاكران شعر تأبُّط شراً ، حتى بلغا هذه القصيدة ، فقال له خلف ما قال . ومعنى هذا أن دعبلاً ، وهو فتى حَدَّثَ كوفياً ، كان يرويها كما كان يرويها خلف ، وهو شيخ قديم بصريٌّ . ويرويها الجاحظ أيضاً وهو بصريٌّ معاصر لهما ، فلا يبعد أن يكون الجاحظ يرويها عن شيخ آخر غير خلف ، لأنه سمع الشيخ القدماء من رواة البصرة ، فبان له كذب دعبيل على خلف ، مع المشهور من كذبه على أبي تمام ، كما رأيت قبل ، فأغضى عن كذب دعبيل ، لأنه ليس راويةً ولا إلى الرواة في شيء ، ثم لعله كره التعرُّض له اتِّقَاءً للسان الذي لم يفلت منه كبيرٌ أحدٍ من معاصريه ، كما قال أبو الفرج ، والجاحظ أقومُ معرفةً بذلك منه ، فهو أحرى باتقائه .

\* \* \*

ومثل ذلك أو شبيهة به ، يقال عن أبي تمام الشاعر . فهو حين أَلْفَ « كتاب الحماسة » ، لم يكن من همِّه ذكر اختلاف الرواة في نسبة

الشعر ، ولا اختلافهم في ألفاظه ، وإنما كان يتخير جَيِّدَ الكلام ، فهو حين رأى كلام دعبل ، لم يَحْفِلَ به ، لأنه ليس من بابَيْه . ولعله أيضاً قد تبين كذب دعبل على خلف ، من وقوفه على روايات متعددة للقصيدة ، عن خلف وعن غير خلف ، في كتب آل سلمة ، فأسقط الخبر وطرحه ، وهو غني عن بيانه أو ذكره . ولو صحَّ عنده خبر دعبل ، لما تردَّد في نسبة القصيدة إلى خلف ، كما قلنا من قبل . وأبو تمام ، على صغر سنه ، خَبَرَ من هجاء دعبل وكذبه به عليه ما خَبَرَ ، فإذا كان يكذب عليه وهو حيٌّ بعدُ ، فهو على من مات أكذب .

\* \* \*

هذا ، و « كتاب الشعراء » لدعبل ، من الكتب القديمة التي ضاعت ولم تصلنا ، ولعله ، قبل أن يضيع ، كان قد سقط عند العلماء والمؤلفين ، لأنني لم أجد أحداً من قدماء أصحاب الكتب في الشعر يحيل عليه أو ينقل منه إلا في مواضع قليلة جداً . وأسئنى محمد بن داود بن الجراح ( ... - ٢٩٦هـ ) ، فإنه في « كتاب الورقة » نقل عنه فأكثر النقل ، في ثلاثين موضعاً وتيف ، من كتاب صغير جداً ، لا يزيد عدد صفحاته على ( ١٢٣ ) صفحة . أمَّا ابن المعتز ( ٢٤٧ - ٢٩٦هـ ) ، فلم ينقل عنه في « طبقات الشعراء » ، إلا في موضعين أو ثلاثة على الأكثر . وأمَّا أبو الفرج الأصفهاني ( ٢٨٤ - ٣٥٦هـ ) ، وكان أحقُّهم بالنقل عنه ، فإنه لم يذكره في كتابه الكبير « الأغاني » ، وإنما روى بإسناده عن دعبل ، لا عن كتابه ، في مواضع قليلة . وأمَّا الآمدي ( ... - ٣٧١هـ ) في كتابه « المؤلف والمختلف » ، فنقل عنه في ستة مواضع . وأمَّا المرزباني ( ٢٩٦ - ٣٨٤هـ ) ، فليس في كتابيه :

« الموشح » و « معجم الشعراء » نقل عنه . أمّا ما بعد ذلك ، فلا أظنني رأيت له ذكراً إلى زماننا هذا . وقَدّم الكتاب ، وشهرةُ دعبِل أظنهما كانا يكفلان لكتابه البقاء ، ولكن يظهر أنه كان في الكتاب بعضُ آفاتٍ ، كهذه الآفة التي ذكرناها ، حملت الناس على إسقاطه . ولعلك تعلم أن زمان هؤلاء القدماء لم يكن كزماننا ، فإنَّ أمرَ علمهم كان يقوم على التمحّيص ، فإن وجدوا في كتاب أو في صاحبه عِللاً قاذحةً أسقطوه ، مهما بلغت منزلة صاحبه وشهرته . أمّا زماننا ، فأنت تعلم ، وأنا أعلم ! ! وشرح هذا يقتضينا أن نخوض في الأباطيل والأسمار مرّة أخرى ، وهو مُجِلُّ كان ثم انقضى !

\* \* \*

وإذن ، فأول من نعلمه قال هذه المقالة في خلفٍ ، هو دعبِلُ الشاعر ، ثم تابعه ابن قتيبة ( ٢١٣ - ٢٧٦ هـ ) . وابن قتيبة رأى دعبلاً وروى عنه [ الشعر والشعراء : ٤٠٣ ] ، ثم ترجم له في كتابه هذا ، ولكنه كان ماثلاً عن أبي تمام الطائي فلم يترجم له ، كما لم يترجم له شيخه دعبِل من قبل في كتاب الشعراء . ثم لم يذكر أبا تمام إلا في ثلاثة مواضع من كتابه : في ترجمة مسلم بن الوليد ، وذكر بديع مسلم في شعره ، ثم قال : « وعليه يعوّل الطائي في ذلك » ( ص : ٨٠٨ ) ، وقال بعد قليل : « ومن بديعه الذي امثله الطائي » ( ص : ٨١٠ ) ، كأنه يتهمه كما اتهمه دعبِل ، بالسرقة . وفي الموضوع الثالث ذكر هجاء دعبِل فيه . أفنظن أن ابن قتيبة كان قد وقف على « كتاب الحماسة » لأبي تمام ، فرأى هذه القصيدة منسوبة إلى تأبّط شراً ، فاحتدّى حدوّ شيخه دعبِل في نسبتها إلى خلف ، وأنه هو الذي قالها ، « ونحلها ابن أخت تأبّط شراً » ، وزاد عليه فقال : « وكان خلف يقول الشعر ويَنحُلُه المتقدّمين » ، فيكون

السبب الذي حمّله على هذه المقالة ، هو ميله عن أبي تمام ، وإيثاره دعبلاً عليه ؟ لا أدري ، ولكنه قولٌ يمكن أن يُقال ، يُضمُّ إلى ما قلته في الكلمة السالفة ، في أمر نسبة ابن قتيبة هذه القصيدة إلى خلف .<sup>(١)</sup>

\* \* \*

بقى شيء آخر ، أجده إزاماً على أن أوضحه ، لأنني أحبُّ أن أجعل كلَّ شيءٍ بيّناً غير مُبْهَم ، لأن خطر الإبهام شديدٌ ، مفسدٌ للعقل والعلم جميعاً ، ولأنه آفة هذا الزمان الذي نحن فيه . وقد مرَّ بك آنفاً قول ابن سلام في حَمَادِ الراوية ، أنه « كان يُنَحِّلُ الرجلَ شعرَ غيره وينحله غيرَ شعره » ، وقول خلف فيه أيضاً : « كنت آخذ من حَمَادِ الراوية ، الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيهِ المنحولَ ، وكان فيه حُمُقٌ » . ثم قول ابن قتيبة ، كما ذكرت في المقالة السالفة : أن خلفاً قال هذه القصيدة : « ونَحَلَهَا ابنُ أختِ تَأْبِطِ شَرّاً ، وكان يقول الشعر وينحله المتقدمين .<sup>(٢)</sup> والخلط بين معنى « نحل » في كلام ابن قتيبة ومعناها في كلام ابن سلام وخلف ، أدّى إلى حاجة طال أمدها في شأن الشعر الجاهلي وروايته ، كالذي تراه في كتابي الدكتور طه حسين : « في الشعر الجاهلي » ثم « في الأدب الجاهلي » ، ثم استفاض الخلط .

فابن قتيبة إنما يعني بقوله « نحلها » و « ينحله المتقدمين » ، هو أن يقول بعض رواة الشعر ، أو بعض المولّدين ، شعراً ثم ينسبه إلى المتقدمين من الشعراء . فهو يستعمل اللفظ على أصل وضعه في اللغة ، بمعنى : أن

(١) انظر ما سلف ص : ٥٨ ، ٥٩ .

(١) انظر ما سلف ص : ٧٨ .

تضيف قولاً أو تنسبه إلى من لم يقله . وهذا الضرب من الشعر ومن نسبته لا يقال له « منحول » ، إنما يقال له « موضوع » و « مصنوع » .. وأما أن « يَنْحَل الرجل شعرَ غيره ، وَيَنْحَله غير شعره » و « المنحول » ، في كلام حلفِ وابن سلام ، فإنه أشبه بالاصطلاح ، ويراد به ما يكون عند أحد الرواة من شعر معروف لشاعر متقدّم بعينه ، فينسبه الراوية إلى شاعر متقدّم آخر . وهذا خلط في نسبة الشعر ، لا أكثر ، ولا يُبيح لأحد أن يقول في صفة هذا الشعر إنه « موضوع » أو « مصنوع » . وهذا الخلط لا يقدح في صحة الشعر إذا كان جاهلياً أو إسلامياً ، وإنما يقدح في صحّة نسبته . وبين هذين فرقاً عظيماً ، فهذه القصيدة مثلاً ، يمكن أن يقال : إنما منحولة على تأبط شراً الجاهلي ، بمعنى أنها ليست مما يصحح الرواة من شعر تأبط شراً وإنما هي من شعر « ابن أخت تأبط شراً » الجاهلي أيضاً ، فلا يقدح ذلك في جاهليتها ، وإن أشكل على الناقدين وجه تمييزها من شعر تأبط شراً إنما إذا قلت إنها « موضوعة » أو « مصنوعة » ، فمعنى ذلك أن أحد الرواة ، وهو مولدٌ ، قالها ونسبها إلى تأبط شراً . فإذا كانت كذلك فإن وجه تمييزها من شعر تأبط شراً ممكنٌ قريبٌ .

ومحمد بن سلام في كتاب طبقات فحول الشعراء (ص: ٤٠) ،  
قد أوضح هذه القضية كلّ الإيضاح ، فقال ، وذكر المنحول من الشعر :

« وليس يُشكّل على أهل العلم زيادةُ الرواة ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولّدون . إنما عَضَلُ بهم أن يقول الرجلُ من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الإشكال » .<sup>(١)</sup>

(١) «عضل الأمر» أي اشتد وشق عليه واستغلق ، فلا يكاد يهتدى فيه إلى وجه الصواب .



وإذن ، فما وضعه الرواة ، أو معاصروهم ، من شعرٍ قالوه هم ، ثم نسبوه إلى شعراء الجاهلية ، ليس مما يشكل على أهل العلم بالشعر تمييزه مهما بلغ من إتقان الراوية فيما صنع من الشعر . وهذه قضية يصححها العقل بالتأمل ، ولا يمكن أن يُؤْتَى عالمٌ بالشعر من هذه الناحية ، إلا إذا كان غير حقيقي بعلمه . أفنتظنُّ بعد هذا ، أنه ممكن أن يَصْغَ خَلْفُ شعراً مصنوعاً ، ثم ينسبه إلى جاهليٍّ ، وبينهما نحو ممتى سنة ، مع شدة اختلاف النشأة ، ومع تبدُّل الزمان ، ويسير هذا المصنوع في رِوَاة الكوفة والبصرة القدماء ، ويعرفه الجاحظ وأبو تمام ، وهما من هما ، ويعرفه أيضاً من لا نعلم من أئمة نقْد الشعر في عصر الرواية وشيوخها ، ثم يجوز عليهم هذا الشعر المصنوع ، كما يظنُّ القفطى [ صاحب التحف والنوادر !! ] ثم ماذا ؟ ثم لا يكون فيهم من يميِّز ذلك ، حتى يحتاج الأمر ، بعد زمان من سيرورة الشعر فيهم ، إلى أن يقرَّ خَلْفُ شيخ البصرة ، لدعبل الفتى الكوفى ، بأنه هو الذى وضعه وصنعه ! أئى سُخِّفَ هذا ؟<sup>(١)</sup> ولو كان الأمر فى بيتٍ أو بيتين ، لقلنا : عسى أن يكون ! أمّا فى قصيدة تامّة كهذه فلا ، ولا كرامة !

وبعدُ ، فالقصيدة ، كما قلتُ من قبلُ ، قصيدة جاهليّة لا شك فى جاهليّتها من هذا الوجه الذى أطلتُ فى بيانه . ومعذرة إلى القراء ، وما يحمل وِرْزَ هذا كَلِّهِ فى الحقيقة ، سوى يحيى حقى ، فهو الذى هاجنى إلى ذلك وإلى غيره ، و « لو تُرك القَطَا لنام » !

\* \* \*

(١) سيأتى فى آخر المقالة الخامسة وجه آخر للفصل فى هذه القضية .



# عَلَى هَذَا دَارَ الْقَمْفُومِ

تَوَلَّى التَّخْلِيلُ إِلَى رَبِّي ، وَخَلَّى العَرُوضُ لِأَزْبَابِهَا  
فَلَيْسَ بِذِكْرِ أَوْتَادِهَا وَلَا مُرْتَجٍ فِيهَا فَضْلٌ سِوَايَاهَا  
أبو العلاء المعري



وهذا مثلاً ، و « القُمَّم » ، إناء من نحاس ، واسع الجوف مستديزه ، له عُقُقٌ طويلٌ ضيقٌ جداً . وكان أهل الجاهلية إذا سُرِقَ لهم شيء واتهموا أحداً ، حاءوا بالكاهن ليبيِّن لهم ويستخرج السرقة ، فاستدار الناس حوله ، ويأخذ هو قممماً ، ويحمله بين سَبَابَتَيْهِ ، ويدور على الحلقة وهو ينفُثُ في المقمم ويُدنِّدِن ، فإذا انتهى إلى السارق دار القممم ، وعُرِفَ السارق . فَضُرِبَ هذا مثلاً لكلِّ أمرٍ كان مبهماً غامضاً ، ثم بعد لَأَيِّ ما استبان غامضه وانكشف سره . وهكذا كَانَ أمرى فيما شغلنى به يحيى وشغلَ الناس .

\* \* \*

وها نحن نفضى ، بعد الهمِّ والتعب ، إلى القول فى القصيدة نفسها ، وفيما تقتضيه أسئلة يحيى حقى عنها ، وعن غيرها من الشعر . وإذا كنا فرغنا من هَمِّ وتعب ، فإتى لمقبل بك وبِنفسى على تَعَبٍ آخر . فمن أوّل ذلك أن الوزير الأندلسى ، أبا عُثَيْبَةَ البكرى ( ... - ٨٧ هـ ) ذكر من القصيدة أبياتاً فى كتابه « اللآلى فى شرح أمالي القالى » (ص : ٩١٩) فقال : « اختلف فى نسبة هذا الشعر ... وهى قصيدة ، وَلَمَطٌ صعبٌ » . ومن هذه الصفة التى وصف بها القصيدة ، استعرت عنوان هذه المقالات .

وقوله : « نَمَطٌ صعبٌ » كلمة مبهمة غريبة تستوقف الناظر ، وقد

استعارها أيضاً صديقنا الحميم الدكتور عبد الله الطيب ، فى كتابه « المرشد ، إلى فهم أشعار العرب » ( ١ : ٧٠ ) ، وجعلها صفة لثلاثة من بُحور الشعر النادرة فى الاستعمال ، وهى : « بحر المديد ، العروض الأولى والثانية » ، و « بحر الخفيف الثانى » ، و « بحر البسيط الثالث » . وقصيدتنا هذه من « بحر المديد ، العروض الأولى » . فتوشك استعارته أن تُوهِم أن أبا عُبيد البكرى أراد بقوله « نمط صعب » ، ما يراه صديقنا ونراه معه ، من عسر وصعوبة فى « بحر المديد ، العروض الأولى » . ولكن هل أراد ذلك أبو عبيد ؟ أم تراه أراد نمط الشعر من حيث هو شعراً ، فتكون كلمته عندئذ ، كلمة ناقد بصير بجوهر الشعر .

أما هذا « المديد الأول » ، الذى وصفه الدكتور عبد الله بالصعوبة والعسر ، وبأن فيه « صلابة ووحشية وعنفاً » ، وبأن نغماته فيها « قعقة وتقطُّع » ، من نوع التقطيع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتبست فى الأصل من قرع الطبول التى كانت تدق للحرب » ، وأنه « ليس من غريب المصادفات ، أن القصيدتين اللتين اختارهما الأوائل منه ، كلتاهما مرثيتان ثائرتان مفعمتان بروح الانتقام » = كُلهُ هذا قد يجرّنى إلى الدخول فى « علم العروض » . وأنا إذا فعلت ذلك ، فقد ألقيت بنفسى فى بحر لا يسلم عليه سابع . وما أنا بسابع ! وأخوفُّ من الغرق عندى ، أن أهيج على نفسى صاحباً لى ، طويل الأناة فى ظاهره ، سريع التفلت فى باطنه ، يقبل عليك بأديه مستمعاً مُضغياً ، وهو مدهرّ عنك باحتدام نفسه رافضاً متحدثياً . وهذا الصاحب العزيز ، يجد فى مجادلتى لذة ضارية ، تفرغنى أحياناً ! وهو يقوم بعلم العروض ، فيجدالى معه غير مثير ! وهو منى

بمنزلة الولد ، ولكنه صاحب فضل عليّ ، لأن جداله هو الذي أقبل بي ، بعد هجرٍ طويل جداً ، على علم العروض ، فحبّبه إليّ بعد أن كنت أضدُّ عنه معرضاً . والأمر بعدئذٍ لله ، ولا بُدُّ مما ليس منه بُدُّاً<sup>(١)</sup> ثم رحم الله الخليل بن أحمد ، فلو هبَّ من رقدته ، فاطَّلَعَ على أهل هذا الجيل ، كيف يخوضون فيه وفي غرُوضه ، لرأى العقل الذي في الجماجم قد عاد زاراً ( أى مُحخَّاً ذائباً كمنخ العظام البوالى ) ، ولتمنَّى أن لا يكون وضع للناس غرُوضه ، حتى يسلم عِرْضه من قوارص ألسنتهم ، ومن طَيْشِ عقولهم . وأئى رجل كان الخليل ، لو كان لعلمه وَرَثَةٌ ! وجزاه الله عتاً أحسن الجزاء .

\* \* \*

والذى استقصاه القدماء ، والمحدثون أيضاً : أن هذا ، « المديد الأول » يقلُّ قلة ظاهرة في شعر الجاهليين والإسلاميين جميعاً ، حتى لا تكاد تقع في شعر الجاهلية إلا على أبيات منه أو قِطْعٍ قصار جداً ، شدَّت منها هذه القصيدة ، ( وعدة أبياتها ٢٦ بيتاً ) . وعلَّل القدماء ذلك بقولهم : « وقلَّ استعمال هذا البحر لِثَقَلِ فيه » ، وهو ما سمَّاه صديقنا الدكتور عبد الله « عُشراً أو صعوبة » ، ولقظ القدماء أدقُّ وأقوم بالمعنى ومن أجل ذلك أيضاً ، زعم أبو العلاء أن هذا المديد « غير نجيب » ، أو « غير مُنْجِبٍ » ، فقال :

(١) صاحبي الذي وصفت ، هو الأستاذ الحسانى حسن عبد الله ، وفقه الله ورفعه

إِذَا آتَيْنَا أَبَ وَاحِدٍ أَلْفِينًا جَوَادًا وَغَيْرًا ، فَلَا تَعْجَبِ

فَإِنَّ « الطَّوِيلَ » نَجِيبُ الْقَرِيضِ أَخُوهُ « الْمَدِيدُ » وَلَمْ يُنْجِبِ

يعنى كثرة ما جاء فى « بحر الطويل » من الشعر مع جودته وشرفه ، وقلة ما جاء فى « بحر المديد » من الشعر المستجاد قِلَّةً ظاهرة ، مع أنهما « أخوان » فى الدائرة الأولى من دوائر الخليل ، كما سترى فيما بعد عند بيان الدوائر .

وقال القدماء : « الثَّقَلُ » ، ولا يعنون الذمَّ ، وإنما يعنون شيئاً مبهماً عندهم ، الكشْفُ عنه باللفظ المكتوب أمرٌ صعب ، وأصعبُ منه التعبير عن علاقة هذا البحر بخوالج النفس ، وبالطباع المركوزة فى بنية الشاعر نفسه ، وبالحالة التى ينبغى أن يكون متلبساً بها بينه وبين نفسه . وليس من همى هنا ، أن أسبح فى بحار القروض ، ولكنى أتمنى أن أوفق إلى تعليل « الثَّقَلِ » فى هذا البحر وحده ، وإلى الإبانة عن بعض ما يتلَفَعُ به من حالات النفس ، ثم لا أزيد على ذلك . وهذا أمرٌ شاقٌّ مخيفٌ ، لأنى أربغ الإبانة ، باللفظ المنطوق ، عن غامض ما يتلقاه آخِرُ الحسِّ بالسمع المجرد . وأى شىء أصعب من هذا؟ وإن لم تصدقنى فجزِّب !

والمتمنى تهجُّمُ به أمانيته على المعاطب ! فمن البين أن ما أمثناه سوف يرمى بنا فى اليتم ، يَمُّ القروض الذى لا يُدْرِكُ قعره ولا شطاه ! وهو علمٌ سلبُ النشءِ حقهم فى معرفته ، كما سلبوا حقهم فى معرفة كثير من علوم أمتهم ، ومن علوم لسانها وتاريخها ، بالتحكم والتسلط فى برامج التعليم من ناحية ، وبالجرأة على حذف علوم كثيرة قديمة بجزءة قلم ، وبلا تدبُّر أو إعادة نظر ، من ناحية أخرى .



فهل يُؤدّن لى أن أقول شيئاً فى أصول « علم العروض » يعين  
 جمهرة القراء ، ( لضياح هذا العلم الجليل فى زماننا ، وقلة الاحتفال به  
 وبأهله ) ، على متابعة ما ينبغى أن نطلبه فى بيان « ثَقَلِ » تحسّسه الأذن  
 فى مجرى هذا البحر ! وكنت أتمنى ، والأمانى ما علمت ، أن يكون  
 كتاب الخليل فى « علم العروض » وصلنا كما كتبه هو ، لأنه واضح هذا  
 العلم ابتداءً على غير قياس . ولكن الذى وصلنا هو كتب العروضيين من  
 بعده ، بعد أن استقرّ لهم قراؤه ، فصاغوه على غير صياغة الخليل فيما  
 أرجح . وإن كانوا فى خلال ذلك قد نقلوا كثيراً من أقواله ، مع  
 اختلافهم فيما نقلوا عنه . فمن أجل ذلك جعلت أساس نظرى فى  
 « العروض » ، دوائر الخليل الخمس وبحورها الخمسة عشر ، مستعيناً  
 بكتب الخلف من بعده .

وسأبدأ بتحليل بعض المبادئ المعروفة فى هذا العلم ، والتي لا  
 يُشكّ فى أن الخليل هو واضعها ، إذ عليها يتوقف فهم ما أريد أن أقوله ،  
 وعليها أيضاً يعتمد بيانى عن ملاحظة وقفت عليها بغتة فى دوائره  
 وعروضه ، وهى ملاحظة توشك أن تكون ، فيما أرجح ، طريقاً مستتياً  
 يؤدّى إلى الكشف عن سرّ « الدوائر الخمس » التى تركها لنا الخليل ،  
 والتي لم يهتد بعد إلى الكشف عن غامضها ، ثم عن أسرار النغم الهائل  
 الذى يتحدّر من جبال الشعر العربى كله ، قديمه وحديثه ، والذى  
 استخرجه الخليل بالسمع المجرد ، ثم حصّره هذا الحصر المذهل فى دوائره  
 الخمس ، وبحورها الخمسة عشر ، فأى رجل كان الخليل بن أحمد !

وسأضمنّ كلامى ما نقله العروضيون ، وما تجده فى كتبهم ،  
 وأزيد عليه ما أدانى إليه النظر فى الدوائر ، مع التنبية أحياناً على ما  
 استخرجته من الدوائر . وعروض « الخليل » كله مبنى على شيئين ؛

على ما سَمَّاهُ : « الأَشْبَاب » و « الأَوْتَاد » ، فالأسباب سببان :  
« سَبَبٌ خَفِيفٌ » ، وهو حرفٌ متحرِّكٌ يتبعه ساكن (10) = و « سَبَبٌ  
ثَقِيلٌ » ، وهو حرفان متحركان ( 0 0 ) ، والأوتادُ وتِدَانٌ : « وَتَدٌ  
مَجْمُوعٌ » ، وهو ثلاثةٌ أُخْرَفٌ ، حرفان متحركان ، يتبعهما حرفٌ  
ساكنٌ ( 100 ) = و « وَتَدٌ مَفْرُوقٌ » ، وهو حرف متحرك ، يتبعه  
حرف ساكن ، يليه حرف متحرك ( 0 / 0 ) . ومن هذه الأسباب  
والأوتادُ ، ضَبَطَ الخليلُ عَرُوضَهُ بما سَمَّاهُ : « الأَجْزَاءُ » ، واتخذ لفظ  
( فعل ) رمزاً ، صرَّفَ منه كلماتٍ موزونةً تدلُّ مجتمعةً على موقع  
الأوتادِ من الأسباب ، وموقعِ الأسبابِ من الأوتاد .

و « الجُزْءُ » قد يكون مركباً من وتيدٍ مجموع ، معه سببٌ خفيف  
= وقد يكون مركباً من وتيدٍ مجموع ، معه سببان خفيفان = أو يكون  
مركباً من وتيدٍ مجموع معه سببٌ ثقيل وسببٌ خفيف = أو من وتيدٍ  
مفروق ، معه سببان خفيفان . ( وأُخْرِجَ الخليلُ من هذا التركيب : الوتد  
المجموع الذى يكون معه سببان ثقيلان ، لأنهما إذا جاءا بعد الوتد ،  
تَتَابَعَتْ أربعُ حركات ، وهو ثقيلٌ التتابع لا يقومُ به الميزان ، وإذا جاء  
قبله ، تتابعتْ ستُّ حركات ، وهو لا يكاد يُنطقُ ا ثم أُخْرِجَ الوتدُ  
المفروق الذى معه سببٌ ثقيل وسببٌ خفيف ، وهو مثل ما قبله ، وأشدُّ  
ثِقَلًا ولا يقومُ به الميزان . وأُخْرِجَ الوتدَ المَفْرُوقَ الذى يكون معه سببان  
ثقيلان ، لأنه لا يكاد ينطقُ ؛ لتتابعِ خمسِ حركات فيه ) .

وهذه الأربعةُ التى يَتَنَبَّهُ ، سَمَّاهَا الخليلُ : « الأَصُولُ الأَرْبَعَةُ » ،  
وهى تبدأ بالأوتاد ، وجعلَ رمزَ الأَوَّلِ « فَعُولُنْ » : ( فعول ) وتَد  
مجموع ، و ( لن ) سببٌ خفيف = وجعلَ رمزَ الثَّانِي « مَفَاعِيلُنْ » :  
( مفا ) وتَدٌ مجموع ، و ( عيلن ) سببان خفيفان = وجعلَ رمزَ الثَّالِثِ

« مفاعلتن » : ( مفا ) وتد مجموع ، و ( علتن ) سبب ثقيل بعده سبب خفيف = وجعل رمز الرابع « فاع لاتن » : ( فاع ) وتد مفروق ، و ( لاتن ) سببان خفيفان .

ثم أدار الأسباب من حول الأوتاد ، فقدم الأسباب كلها ، وجعل الوتد آخراً ، فخرجت عنده أربع صور ، ثم جعل الوتد وسطاً بين سببين ، فخرجت عنده ثلاث صور أخرى ، طرح منها واحدة ، كما سأيتن ، وبقي عنده اثنتان ، وهذه الستة سماها الخليل : « الفروع » .

فصارت « الأجزاء » كلها عشرة أجزاء ، وتسمى أيضاً « الأركان » . و « الأمثلة » ، و « الأوزان » ، و « الأفاعيل » ، و « التفاعيل » . وهذا الاسم الأخير : « التفاعيل » هو الذى فتن باستعماله أهل زماننا ، واقتصروا عليه ، ولغلبهم هذا ذبول وقصص ! ورحم الله الخليل !

والعروضيون قد ذكروا كل هذا فى مُفْتَتِحِ كُتُبِهِمْ ؛ ثم أغفلوه إغفالاً تاماً عندما نظروا فى البحور . والأمر عندى يحتاج إلى إعادة نظير فى بناء « عِلْمِ العَرُوضِ » ، فمن أجل ذلك حاولت أن أرتب ما ظهر لى فى دوائر الخليل ترتيباً آخر ، وأن أسمى كل وَتِدٍ باسم ، طَبَقاً لمَوْقِعِهِ من « الجزء » . وهذا هو التقسيم الذى استظهرته :

أ - فالأجزاء التى تبدأ بالوتد أربعة ؛ وهى « الأصول الأربعة » التى يدور عليها العروض كله ، وسميت الوتد المبدوء به : « بدءاً » ( بفتح الباء وسكون الدال ) ، وجمعه : « أبداء » ، وهذا بيانها :

(١) فعولن (٢) مفاعيلن (٣) مفاعلتن (٤) فاع لاتن .

و « البَدء » فيها إمَّا وتِدْ مجموع هو فى الأول ( فعو ) ، وفى الثانى والثالث ( مفا ) = وإمَّا وتِدْ مفروق فى الرابع هو ( فاع ) . ويُنْ أنَّ الأصلَ الأوَّلَ : وتِدْ مجموعٌ يتبعه سببٌ خفيف ، وهو خماسى = والأصلُ الثانى : وتِدْ مجموعٌ يتبعه سببان خفيفان = والأصلُ الثالثُ : وتِدْ مجموع ، يتبعه سبب ثقيل ، يليه سبب خفيف = أمَّا الأصلُ الرابعُ ، فهو وتِدْ مفروق يتبعه سببان خفيفان . وهذه الثلاثة الأخيرة سباعية .

أمَّا الفروعُ فقسمان : قسمٌ ينتهى بوتد ؛ وقسمٌ يتوسط الوتد بين سببته . وطريقةُ تفرُّعِ القسمِ الأوَّلِ : أن تأخذَ الأسبابَ مجتمعةً ، فتقدِّمها بترتيبها على الوتد . وطريقةُ تفرُّعِ القسمِ الثانى : أن تأخذَ آخرَ السببين ، أو أحدهما ، فتقدِّمه عليه ، وبذلك يخرج لنا هذان القسمان من « الفروع » . وهذا التفرُّع على الأصولِ مهمٌّ جداً عند النظر ، فاجعلهُ ، دائماً على دُكْرِ منك .

ب - والأجزاء التى تنتهى بوتد أربعة ، طبقاً لما يقابلها من الأصول . وسميتُ الوتد فى هذا المكان « طرفاً » ، وجمعه : « أطراف » - وهذه هى :

(١) فاعلن (٢) مستفعلن (٣) متفاعلن (٤) مفعولات

و « الطرف » فيها وتِدْ مجموعٌ فى الثلاثة الأولى وهو ( علن ) = وتِدْ مفروق فى الرابع ، وهو ( لات ) . ويُنْ أنَّ الوتدَ المجموعَ فى الفرع الأول يسبقه سبب خفيف هو ( فا ) = والفرع الثانى : يسبقه سببان خفيفان هما « مُستَفَّ » = والفرع الثالث : يسبقه سبب ثقيل يتبعه سبب خفيف ، وهما ( متفا ) = أمَّا الوتدُ المفروقُ فيسبقه سببان خفيفان ،

هما : ( مفعول ) . والفرعُ الأولُ : خماسى ، والثلاثة الأخرى شباعية .

ج - وأما الأجزاء التى بنوسطها الوتد ، فائنان وحشَب ، وهما فرعانِ على الأصلِ الثانى ، والأصلِ الرابعِ ؛ وسُمِّيَتْ هذا الوتدُ « وَسَطًا » وجمعه : « أَوْسَاط » ، وهما هذان :

### (١) فاعلاتن (٢) مُسَن تَفْعِ لِن

( وقراءة « تَفْعِ » بفتح التاء ، وسكون الفاء ، وكسر العين ) . و « الوسط » فيهما فى الأول : ( علا ) ، وهو وتد مجموع = وفى الثانى : ( تَفْعِ ) ، وهو وتِدٌ مفروق . وظاهر أنَّ كلاً منهما يقع بين سبَينِ خفيفين ، وهما جميعاً سباعيان .

وكان حقُّ هذا القسم من « الفروع » أن يكون أربعة ، كالذى سبقه بعد إخراج الأصلِ الأولِ « فعولن » ، لأن ( فعو ) لا يمكن أن يكون وسطاً بين سبَينِ ، إذ ليس عندنا بعد الوتد غير سبب واحد . ولكن خرج الأصل الثالث « مفاعلاتن » ، لأنك لو قَدِمْتَ أوَّلَ السبَينِ ، وهو سبب ثقيل ( عل ) ، لتتابعت أربع حركات ( عل مفا ) ، وهو تمّ لا يقوم به الميزان ، وخرج أيضاً تقديم آخر السبَينِ ، وهو ( تن ) ، فيصير على وزن « فاعلاتك » ، ولا يستقيم فى العروض أن ينتهى الجزء بحرف متحرك ، إلا فى الوتد المفروق « مفعولات » كما مضى .

فهذه عشرة أجزاء سالمة فى تفصيل حُكْمِ العَرُوض ، وهو الميزان الذى وضعه الخليل فى دوائره ، لئسَنُخرج منها البحرور الجامعة الخمسة عشر . وأرُحِّحُ الآن ترجيحاً يشبه اليقين ، أن هذا الذى ذكرته آنفاً بهذا الترتيب ، وبهذا الرُشْم هو الذى كان فى « كتاب الخليل » ، ولكنه

ساقه سياقة واحدة بغير بيان لموقع الأوتاد من الأسباب طلباً للاختصار .  
وهذا شأن كل من يضع أصولاً جديدة لعلم لم يسبق إليه ، فما ظنك  
بصاحب هذا الجهد الخارق الذي ضبط فيه ما لا يتوهم ضبطه بمثل  
السهولة التي تراها اليوم ، وقد استقر عندنا العلم ، واستقامت طرائقه  
ومعالمه .

ولكن العروضيين الذي تلقفوا « عروض الخليل ودوائره » شغلهم  
ضبط هذا العلم ، وتنظيمه ، وتفريغه ، عن مراد الخليل في تقسيم  
« الأصول » و « الفروع » ، طبقاً لمواقع الأوتاد ، فاستحسنوا أن يجعلوا  
هذه الأجزاء العشرة ؛ ثمانية في اللفظ ؛ وعشرة في الحكم ! وذلك  
لأنهم رأوا التشابه واضحاً في النطق واللفظ بين الجزء المبدوء بالوتد  
المفروق ( فاع لاتن ) ، والجزء الذي يتوسطه الوتد المجموع  
( فاعلاتن ) ، فاقتصروا على رسم واحد فيهما جميعاً هو  
( فاعلاتن ) ، وإن بقي معلوماً عندهم أن ( فاعلاتن ) المبدوء بالوتد  
المفروق ؛ لا يكون إلا في « بحر المضارع » وحده . رأوا التشابه واضحاً  
في النطق واللفظ بين الجزء الذي يتوسطه الوتد المفروق ، وهو ( مس تفع  
لن ) ، والجزء الذي ينتهي بالوتد المجموع ، وهو ( مستفعلن ) ، فاقتصر  
أكثرهم على رسم واحد فيهما جميعاً ، وهو « مستفعلن » ، وإن بقي  
معلوماً عندهم أن « مس تفع لن » الذي يتوسطه الوتد المفروق ، لا يكون  
إلا في بحرین هما : « بحر الخفيف » ، و « بحر المجتث » ، فكذلك  
آلت الأجزاء العشرة عندهم إلى ثمانية أجزاء : أربعة أصول ، وأربعة فروع  
في اللفظ ، وهي ستة في الحكم .

وإنما فعلوا ذلك لأن الخليل ، فيما أظن ، لم يبين باللفظ المكتوب  
ما ينبغي أن يكون عليه العمل عند النظر في دوائره ، ولا ألح على بيان

منزلة موقع « الوند » في أجزاءه العشرة التي وضعها ، فخفي الأمر عليهم ، ثم اختلط . بل إن الخليل نفسه وضع بين الناس وبين معرفة « موقع الوند » ، حائلاً يمنعهم من إدراك ما لموقع الوند في غرويضه من المنزلة ، ذلك بأن جعل أصل « بحر المديد » :

« فاعلان فاعلن ، فاعلاتن فاعلن » ، وجعله واجب الجزء ؛ ( أى : حذف الجزء الأخير منه ، وهو : فاعلن ) ، فصار ميزان « بحر المديد الأول » : « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » . وهذا أمر سائئة فيما بعد . ومع ذلك ، فأنا أعد ما فعله الغرويضون في جعل الأجزاء العشرة ثمانية في الرسم عملاً غير صالح ، أضرت بعلم الغروض إضراراً شديداً ؛ كما ستري !

وأنا لست غرويضياً ، وإنما أنا كمثلك أحب أن أفهم ما أقرأ ، ولأنا لم يكن لقراءة ما نقرؤه معنى ، فأغلق أنا كتابي ، وتغلق أنت هذا الكتاب ، ثم نرمي بهما جميعاً في النار ، فلعلها أعقل منك ومتى ، فتحرق هذا الكلام وتأكله ، فربما كان معنى ذلك عندها : أنها تقرؤه وتفهمه ، فنكون أحق متى ومنك بالحياة ، أى بالتوقد والتوهج ! فإذا كنت أنت ، وكنت أنا ، ممن يستنكف أن ينزل هذه المنزلة ، فدعنا نمضي في النظر في الغروض ، حتى نفهم ما يقال لنا .

ولأني لست غرويضياً ، فإني آثرت مخالفة أصحاب الغروض في هذا الموضع على الأقل ، فيما اضطلحوا عليه من جعل الأجزاء ثمانية في اللفظ ، وعشرة في الحكم . وما بي حب المخالفة ، وإنما الذي بي حب الفهم والإفهام . فمن أجل ذلك أحببت لك ولنفسى أن نستبق في القسم (أ) صورة « فاع لاتن » ، ذات الوند المفروق كما هي ؛ في

الأجزاء ، وفي « بحر المضارع » . وأن نستبقى في القسم ( ح ) ، صورة ، « مس تفع لن » ، ذات الوتد المروق ، مفضولة الأحرف ؛ في الأجزاء ، وفي « بحرالخفيف » و « بحر المجتث » ، فإن لم نفعل تحثيث عليك وعلى نفسى اللبس والاضطراب ، وهما للفهم داءً ما حقي .

وينبغي أيضاً أن تكون على ذكرٍ أبدأً من أننا ننظر في عمل « الخليل » نفسه ، وفي دوائره الخمس وبحورها ، لا في « علم العروض » كما جاءنا مستقراً في كُتُب الخلف ، وفي كُتُب العروضيين من بعدهم ، وإن كان طريقنا إلى معرفة عمل الخليل هو هذه الكُتُب نفسها ، ولكن بين النظريين بونٌ بعيد المدى .

وقبل كل شيء ، فهنا أمرٌ لا بد من التنبيه إليه ؛ فأنا لن أتناول عمل الخليل من الوجه الذي كان ينبغي أن أبدأ به ، وهو : كيف اهتدى الخليل إلى الشيء الذي سماه « وتداً » مجموعاً أو مفروقاً ، وإلى الشيء الذي سماه « سبباً » خفيفاً أو ثقيلاً ؟ ثم على أي أساس وضع اصطلاحه الذي سار عليه عروضه ؟ ولم كان ذلك كذلك ؟ ولم اتخذ هذا الأسلوب في تفریع « الفروع » على هذه الأصول الأربعة ؟ وأسئلة أخرى عن أشياء في « علم العروض » ، لم أجد أحداً ألقى إليها بالاً ، ولا طلب تفسيرها أو بيانها . وهذا كله بحث قائم بنفسه ، يحتاج إلى ضرب آخر من البيان غير الذي نحن فيه ، وأرجو أن أستوفيه قريباً في كتاب عن « علم العروض » .

ولما صرفت همي هنا إلى الكشف عن شيئين : عن موقع « الوتد » من « الأسباب » ، ومنزله في دوائر « الخليل » وفي عروضه ،



ثم عن العلاقة الكائنة بين بحورِ كلِّ دائرة من الدوائر ، ومعنى ذلك أنّى لن أزيد على أن أفسّر عمَل « الخليل » تفسيراً أرجو أن يكون صحيحاً . وكان عجباً أنّ أسلافنا رضى الله عنهم قد غفلوا عنه . وشيء آخر ، يحزننى أن أُخلّى منه هذه المقالة ، وهو رسم دوائر الخليل كما وضعها ، وعلّة ذلك أن مجلاتنا لا تطيق أن تبدل جهداً غير جهد جمع الحروف ثم صقها وطبعها على الورق . فمن أراد أن يتابع النظر فيما أقول متابعة صحيحة ، فهو واجد فى كتب العروض دوائر الخليل مرسومة<sup>(١)</sup> .

ولما كان من العسير أن أشرح الدوائر الخمس جميعاً فى هذه المقالة ، فقد اقتصرْتُ على شرح دائرة واحدة من الدوائر الخمس . هى « دائرة المُختَلِف » ، وهى الدائرة الأولى ، وهى التى يقع فيها « بحر المديد » . وضمّنت هذا الشرح بعض ملاحظاتٍ وفتتٍ عليها ، تحتاج إلى بيانٍ ونظير .

\*\*\*

وبمراجعة الأقسام الثلاثة السالفة<sup>(٢)</sup> ( أ ، ب ، ج ) نتبين أنّ الخليل اتخذ « الوتد » أضلاً ثابتاً فى بناء كل جزء من « الأصول الأربعة » ، وذلك إذ جعل « الوتد » فى جميعها بدءاً يسوق « سبباً » أو « سببَيْن » . ثم جعل التفريع على هذه الأصول الأربعة بتقديم السببين جميعاً ، أو آخر السببين ؛ على الوتد ، فخرجت له « الفروع الستة » التى بيئتها أنفاً ، فكان الوتد فى أربعةٍ منها « طرفاً » ، وفى اثنين « وسطاً » . ومما يزيد منزلة « الوتد » وضوحاً أنّه لا يلحقه تعيّرٌ أو نقصٌ

(١) لكننا نشرناها هنا ، فراجعها أول هذا الكتاب .

(٢) انظر ما سلف ، ص : ٩١-٩٣ .

أو حذف ، ( وهو ما يستميه العروضيون : عِلَّة ) ، إلا في بعض البحور . ثم إنَّ « العِلَّة » لا تدخل إلا في وتيدٍ مجزئٍ واحدٍ من أجزاء البحر ، لا في جميع أوتادِهِ ، وذلك أنَّ البحرَ يتركب من أجزاءٍ معدودة ، نصفُها في المصراع الأول ، ونصفُها الآخر في المصراع الثاني . وآخرُ مجزئٍ في المصراع الأول يقال له : « العَرُوض » ، وآخرُ مجزئٍ من المصراع الثاني الذي فيه القافية يقال له : « الضَّرْب » . فالعِلَّة لا تدخل إلا « الضَّرْب » و « العَرُوض » ، ولا تدخل سائر الأجزاء . والوتد لا يسقط كلُّه ، أى لا يحذف كلُّه ، إلا في موضعين ، الوتدُ فيهما « طَرَفٌ » :

أولهما : في بحرٍ مركَّبٍ من أحد الأصول الأربعة ، وهو « بحرُ الكامل » ، وتركيبُ مصراعه :

« متفاعِلن ، متفاعِلن ، متفاعِلن »

فيحذف الوتد المجموع « عِلن » من الجزء الأخير من العروض ، أو من الضَّرْبِ والعروض معاً ، وهو الذى يسمونه « الحَدْدُ » .

والثانى : فى بحرٍ مركَّبٍ من فرعين ، وهو « بحرُ السريع » وتركيبُ مصراعه :

« مستفاعِلن ، مستفاعِلن ، مفعولات »

فيحذف « الوتد المفروق » « لات » من الجزء الأخير من العروض ، أو من الضَّرْبِ والعروض معاً ، وهو الذى يسمونه « الصَّلْم » .

أما سائرُ أوتادِ البحور الخمسة عشر ، فلا تُحذف أبداً . فالوتد ، كما ترى ، هو « عِمادٌ » كلُّ مجزئٍ من الأجزاء العشرة ؛ أصولاً وفروعاً .

ولما كانت البحور مركبة من هذه الأجزاء ، كان يتنا بعد ذلك أن « الوتد » هو « عماد البحر » أيضاً .

والبحور ثلاثة أقسام ، كما تبينه من مراجعة الدوائر الخمس ،  
والبحور الخمسة عشر :

« القسم الأول » بحور مركبة من « الأصول الأربعة » ، ولا يخالطها شيء من « الفروع » ، وهي جميعاً ، « الوتد » فيها « بدء » ، وهي خمسة أبحر ، كل بحر منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس ، وهي : « الطويل ، والوافر ، والهزج ، والمضارع ، والمتقارب » .

« القسم الثاني » : بحور مركبة من بعض « فروع » هذه الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهي جميعاً « الوتد » فيها « طرف » ، وهي ستة أبحر ، وهي : « البسيط ، والكامل ، والرجز ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب » .

« القسم الثالث » : بحور مركبة من بعض « فروع » الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهي جميعاً ، « الوتد » فيها « وسط » ، وهي ثلاثة أبحر ، وهي « الرمل ، والخفيف ، والمجتث » .

فهذه أربعة عشر بحراً ، شدد عنها بحر واحد هو « المديد » ، فإنه مركب من فرعين ، لا يخالطهما شيء من الأصول ، وأحد الفرعين : وتده « وسط » ؛ والثاني : وتده « طرف » . وهكذا جاء في « دائرة الاختلاف » من دوائر الخليل ، مخالفاً للأصل الذي سار عليه في البحور الأربعة عشر من اتفاق صفة « الوتد » في كل بحر منها ، وهذا تركيب مصراع « المديد » قبل الجزء : « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن »

فالوتد في « فاعلاتن » هو « علا » ، وهو « وسط » والوتد في « فاعلن » هو : « علن » ، وهو « طرف » ، وهذا اختلاف غريب عن قاعدة الأوتاد في البحور جميعاً .

\* \* \*

وأستطيع الآن أن أفضي إلى بيان هذا الشذوذ الغريب ، مختصراً للطريق ، ولكنني أخشى أن يكون ذلك خيانة للمعرفة . ولذلك آثرث أن نعيد معاً النظر في دوائر الخليل وفي تركيبها ، مع بعض الاختصار ، فهذه الدوائر الخمس قسماً :

١- قسم يقوم تركيبه على أصل واحد من « الأصول الأربعة » ، ويتضمن فرع هذا الأصل أو فرعيه . وذلك كائن في « دائرة المُؤْتَلِف » ثانية الدوائر ، ثم في « دائرة المُشْتَبِه » ثالثتها ، ثم « دائرة المُتَّفِق » ، وهي الخامسة .

٢- وقسم يقوم تركيبه على أصليين مجتمعين من « الأصول الأربعة » ويتضمن فروعهما . وذلك كائن في « دائرة المُخْتَلِف » أولى الدوائر الخمس ، وفي « دائرة المُجْتَلِب » رابعة الدوائر .

ولست أريد هنا أن أبحث سراً هذا التركيب ، وإنما أريد أن أفسر عمل الخليل وأبيته ، كما أسلفنا . وفي هذه الدوائر شيء سماه الخليل « المهمل » ، وهو بحر غير مستعمل خارج من الدائرة . وهذا « المُهْمَل » قسماً : قسم « مهمل » مركب من بعض « الأصول الأربعة » . وقسم « مهمل » مركب من بعض « الفروع الستة » . فدائرة القسم الأول التي يقوم تركيبها على « أصل » واحد من الأصول الأربعة ، ليس فيها « مهمل » إلا أن يكون « فرعاً » . وأما دوائر القسم

الثانى ، التى يقوم تركيبها على « أصلين » من « الأصول الأربعة » ففيها مهمل مركب من « الأصول » ، وفيها « مهمل » مركب من الفرع .

وقد عجبْتُ لِذِكْرِ الخليل هذا « المهمل » فى دوائره ، ولكنتى لاحظتُ بعد التأمل أنه إنما نصُّ على هذا « المهمل » فى دوائره لفائدة ، لا لغير فائدة ، ولكن أصحاب العروض أهملوا النظر فى أمره . فهذا « المهمل » إذا كان مركباً من أجزاء كلِّها « أصول » ، ففرعه أو فرعاها جميعاً ، قد تكون بحوراً مستعملة داخلية فى الدائرة ، وإن كان أصلها خارجاً من الدائرة لا يستعمل . وإذا كان هذا « المهمل » مركباً من « الفروع » فربما كان أصله داخلًا فى الدائرة مستعملًا .

والمثل يوضح ذلك ، فالدائرة الثانية ، وهى « دائرة المؤتلف » تتركب من الأصل الثالث « مفاعلتن » ، وتضمن فرعيه والوتد المجموع « مفا » بدءً ، يليه سبب ثقيل وسبب خفيف « علتن » ، ومنه يتركب « بحر الوافر » ، ومصراعه :

« مفاعلتن ، مفاعلتن ، مفاعلتن » ، مرتين .

وفرعه الأول ، بتقديم السببَيْن على الوتد هو « متفاعلتن » : « متفا » سبب ثقيل يليه سبب خفيف ، و « علتن » وتد مجموع طرف . ومنه يتركب البحر الثانى فى هذه الدائرة ، وهو « بحر الكامل » ، ومصراعه :

« متفاعلتن ، متفاعلتن ، متفاعلتن » مرتين .

وفرعه الثانى ، بتقديم السبب الأخير على الوتد ، هو « فاعلانتك » : « فا » سبب خفيف ؛ و « علا » وتد مجموع

« وسط » ، و « تك » سبب ثقيل ، ومنه يتركب « بحر مهمل » خارج من الدائرة ، مصراعه :

« فاعلاتك ، فاعلاتك ، فاعلاتك »

وقد ذكرتُ إحدى عِلَلِ إهماله فيما سلف . فهذا مثال الدائرة التي تتركب على أصل واحد من « الأصول » ، وعليها تقيس الدائرتين الأخرين من دوائر القسم الأول .

أمَّا الدائرة التي تتركب من أصلين من « الأصول الأربعة » ، فسأجعل مثالها « دائرة المختلِف » ، وهي الدائرة التي يقع فيها « بحر المديد » ، وكنْتُ أُحِبُّ أن أفصِّل القولَ في الدائرة الأخرى من هذا القسم ؛ وهي « دائرة المختلِب » ، ولكن الأمر يطول ، مع أنّها أحقّ الدوائر الخمس بالنظر والتأمل .

فدائرة المختلِف ؛ وهي الدائرة الأولى ، تتركب من أصلين : « فعولن » وهو خماسى ، و « مفاعيلن » وهو سباعى ، وفيها بحران مركبان من هذين الأصلين ؛ أحدهما مستعمل داخلٌ فى الدائرة ، والآخر مهمل خارج من الدائرة ، وهذه صفةُ تركيبهما ، وتركيبُ فروعهما :

١- « بحر الطويل » ، وتركيب مصراعه :

فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن « مرتين .

« فعو » ، وتد مجموع بدء ، و « لن » سبب خفيف = و

« مفا » وتد مجموع بدء ، و « عيلن » سببان خفيفان .

« أ » وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعاً على الأوتاد ،  
وتركيب مصراعه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ، مرتين

والوئد في جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع « طرف » .  
وهذا البحر الفرع لم يذكره الخليل في الدائرة ، ولم يبين أيضاً أنه  
مهمل ، ولكنّه استعمل مكانه فرعاً آخر سنذكره بعد ، وكان حقّ هذا  
البحر أن يكون ثاني بحور الدائرة ، وهو « بحر المديد » .

« ب » وفرعه الثاني ، بتقديم السبب على الوئد في :  
« فعولن » ، وتقديم آخر السبب على الوئد في : « مفاعيلن » ،  
فيصير مصراعه :

« فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن » ، مرتين .

وهو بحر « مهمل » خارج من الدائرة « فاعلن » : « فا » سبب  
خفيف ، و « علن » وتد مجموع طرف = و « فاعلاتن » ، « فا »  
سبب خفيف ، و « علا » وتد مجموع وسط ، و « تن » سبب  
خفيف . وخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده على غير نسق عروض الخليل  
كله ، إذ جمع بين وتد مجموع وسط ، ووتد مجموع طرف .

هذا شرح البحر المركب من الأصلين على هذا الترتيب . ثم  
يتركب منهما بحر آخر في الدائرة مع تغيير ترتيبهما ، بتقديم أحدهما  
على الآخر ؛ وهو :

٢- بحر « مهمل » تركيب مصراعه :

« مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن »

« أ » : وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعاً على الأوتاد ،  
وتركيب مصراعه :

« مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن » ، مرتين .

والوتد فى جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع طرف ،  
وهو « بحر البسيط » .

« ب » : وفرعه الثانى بتقديم السبب الأخير على الوتد فى :  
« مفاعيلن » . وتقديم السبب على الوتد فى : « فعولن » ، وتركيب  
مصراعه :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » ، مرتين .

والوتد فى « فاعلاتن » ، هو « علا » ، وتد مجموع وسط =  
والوتد فى « فاعلن » ، هو : « علن » وتد مجموع طرف . فكان حَقُّ  
هذا البحر أن يخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده ، كما نخرج البحر الذى  
هو فرع ثانٍ على « بحر الطويل » السالف ، ولكن الخليل ، رحمه الله ،  
جعل هذا البحر المختل الأوتاد « بحر المديد » ، الذى كان حقه أن يكون  
الفرع الأول من « بحر الطويل » ، وهو :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ، مرتين .

والذى أوتاده كلها أطراف ، والذى لم يشد عن الطريق المستتب  
الذى سارت فيه البحور الأربعة عشر من قبله ، كما أشلفنا .

وأشفي التأمل فى هاتين الصورتين اللتين ظفرونا بهما لبحر المديد =  
إحدهما على الطريق المستتب ، والأخرى شاذة عنه = يدل على أنهما



شئ واحد . فالصورة الأولى المستتبّة على الطريق ، والتي أوتاد كلّ أجزائها « أطراف » ، وهى :

(١) « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » .

مطابقة للصورة الأخرى الشاذّة عن الطريق ، التى أوتاد بعض أجزائها « وسط » ، والبعض الآخر « طرف » ، وهى :

(٢) « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » .

ومعنى ذلك أنّ مكان الأوتاد فى صورة هذا البحر الثانى ، هو نفس مكانها فى صورة البحر الأول ، فلو كتبتّه هكذا :

« فاعلا ، تن فاعلن ، فاعلا ، تن فاعلن » .

وكتبتّ تحته : « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » .

لرأيت أنّ مكان الوتد ، وإن كان فى « فاعلاتن » وسطاً ، وهو « علا » ، إلا أنه وقع فى موقع الوتد الطرف « علن » فى « فاعلن » ، فهذا معنى التطابق فى البحر . ونسبة الأسباب إلى الأوتاد فى الصورتين واحدة ، وموقع الوتد بينهما لم يتغير ، وإن كانت الأجزاء التى رُكبت منها الصورة الأولى ، كلّ أوتادها أطراف ، وكانت الأجزاء التى رُكبت منها الصورة الثانية مختلة الأوتاد ، لأنّ ظاهر موقع الوتد من الجزء « فاعلاتن » « وسط » ، وموقع الوتد من الجزء « فاعلن » طرف ، ويبرّن بذلك أنّ وزن الصورتين واحد ، فبأيّهما وزنت « بحر المديد » ، فقد أصبّت الميزان . ( والنظر فى الدائرة يبيّن ذلك بأوضح ممّا بيّناه )<sup>(١)</sup> .

(١) أنظر الدائرة الأولى فى أول الكتاب .

وإدخال الخليل هذه الصورة الثانية السائدة عن الطريق المشتتب في الدائرة ، وإغفاله الصورة المستتبة على الطريق ، وتترك ذكرها في الدائرة ، له أسباب . فمن أول ذلك ؛ أنه أراد أن يدل على أن « الأجزاء العشرة » التي لهج الناس اليوم بتسميتها « التفاعيل » ، إنما هي ضوابط للأوتاد ، وموقعها بين الأسباب حين تركيب منها البحور . وليدل أيضا على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب في البحر ، هي « عماد البحر التي تضبطه » ثم ليدل أيضا على أن هذه « الأجزاء العشرة » ( أى : التفاعيل ) ، لا معنى لها في ذاتها ، وإنما تكتسب معنى حين تركيب منها البحور المختلفة .

ولولا ذلك ، لكان في استطاعة الخليل أن يبنى « بحر المديد » كله على الصورة الأولى ، فيجعل أعاريضه ثلاثة ، وأضربه ستة ، كما هو معروف في علم العروض ، ثم يجعله مجزوعاً وجوباً كما هو ، ثم يجعل عروضه الأولى صحيحة ، وضربها مثلها صحيحاً . ويكون شاهده فيها بيت المديد أيضاً :

اعلموا أنّي لكم حافظٌ شاهداً ما كنتُ ، أو غائباً

ووزنه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

مكان وزنه في العروض :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن »

ثم يدير أعاريضه وأضربه على هذا ، بلا مؤونة عليه فيه ، إلا في شيء واحد ، وكأنه هو أحد الأسباب التي جعلت الخليل يؤثر الميزان الثاني : « فاعلاتن فاعلن » المختل مواقع الأوتاد من أجزائه ، على الميزان

الأول : « فاعلن مستفعلن » المستتب مواقع الأوتاد من أجزائه ؛ وذلك أن يجعل « العروض الأولى من المديد » ، وهى :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن »

مُرَقَّلَة العروض والضرب ، و « الترفيل » : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، وهو لا يدخل إلا الضرب ، وقلما يدخل العروض ، فيصير « فاعلن » بزيادة السبب الخفيف « فاعلاتن » ويصير ميزانه عندئذ هكذا .

« فاعلن، مستفعلن، فاعلاتن فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن »

ومثل ذلك يقال عن « عروض المديد الثانية » ، فاختار الخليل الصورة الثانية « فاعلاتن ، فاعلن » ( المختلّة مواقع الأوتاد من الأجزاء ) ، ليخرج من جعل « الترفيل » واقعاً فى الضرب والعروض معاً ، وهو عنده لا يقع إلا فى « بحر الكامل » وحده ، وفى ضربه فحسب .

هذا ، وظاهرة أخرى تقرّر مكان « الوتد » فى ضرب البيت وفى عروضه . وذلك أتى رأيت عروض الخليل كله يدل على أن الجزأين الأولين من البحر ؛ هما اللذان يقرّران مكان الوتد فى العروض والضرب ، ( وأنا أسمى الجزء الأول : « الصوت » أو « حايدى النغم » ، والجزء التالى له : « الصدى » أو « المجيب » ) ، فإذا اختلف موقع الوتد فى الجزأين الأولين = فكان أحدهما طرفاً ، والآخر وسطاً = لم تدر ما يكون موقع الوتد بعد فى العروض والضرب ، وعندئذ يضطرب نغم البحر كله ويختل ، لاختلال نسبة الأسباب إلى الأوتاد ؛ لا فى الأجزاء من حيث هى أجزاء ، بل فى مجرى البحر نفسه من أوله إلى آخره . وهذا أيضاً من أعظم الدلالة

على أنّ « الأجزاء » ( أى : التفاعيل ) ، ليس لها فى ذواتها شأن ، بل كل شأنها كائن فى تركيبها من البحر .

وقد قلت ، من قبل ؛ إنّ فِعْلَ الخليل ، فى إدخاله هذا البحر المختلة مواقع أوتاد أجزائه ، مكان البحر المُشْتَبِهَةِ مواقع أوتاد أجزائه ، كان هو الحائل بين الناس وبين معرفة « موقع الوتد » فى العروض ، ومنعهم أن يدركوا ما لموقع الوتد من المنزلة فى عروضه<sup>(١)</sup> . وغفلتُ عن هذه الحقيقة هى التى أدت إلى انحصار الهمم فى ضبط « علم العروض » ، وفى تفسير بعض قواعده ، دون الانطلاق إلى تفسير مُبْهَمَاتٍ كثيرة فى هذا العلم ، الذى خرج من عند الخليل تاماً جامعاً ، أى خرج من عنده قواعد مستقرة يدلُّ الاستقراء على صحتها وكمالها .

ومن أوضح مُبْهَمَاتِ هذا العلم : « الجزء » ، ( وهو حذف جزأين من أصل تركيب البحر ، آخر جزء من المصراع الأول ، وحذف أخيه من آخر المصراع الثانى ) ، وجعله بحوراً لا يدخلها « الجزء » ، وبحوراً واجبة « الجزء » . وبحوراً جائزاً منها « الجزء » . لِمَ ١؟ ليس عند أحد جوابٌ ذلك ا وليس هذا فحسب ، بل إنه أفضى أيضاً إلى الاتكاء اتكاءً شديداً على « الأجزاء » ( التفاعيل ) ، حتى شغلت صورة بنائها الناس عن الحقيقة التى من أجلها وُجد هذا البناء .

ورجِمَ اللهُ الخليل ، فقد كان هذا منه سبباً فى أن ينشأ صِغَارٌ ظَنُّوا أنّهم قد صاروا فجأةً أكثر من « الخليل بن أحمد » ، فسَلَقُوهُ بِالسِّنَةِ جِدَادٍ ، لم يُعْتَنُوا أَنفُسَهُمْ عَنَاءً فى البحثِ عن الجُهدِ الخارق الذى تَلَقَّى به موسيقى الكلام نثره وشِعْرِهِ ، حتى استطاع أن يميّزَ كُلاًّ من كُلاً ، ثم

(١) انظر ما سلف ص ١٠٦

استطاع أن يميّز نَعْمًا من نَعَمٍ ، ثم استطاع أن يفصل كل نَعَمٍ على حدّته ، ثم استطاع أن يعرف نَسَبَ كل نَعَمٍ إلى أخيه ، ثم استطاع أن يضع لكل نَعَمٍ أساساً يقوم عليه لا يختل . ثم استطاع أن يركب لهذا النعم « أجزاء » فيها ضابط لا ينحلُّ ضبطه ، ثم يركب من هذه الأجزاء دوائر جامعة لبحور جَمهرة الشعر العربي كلّها ، بلا اختلاف ولا اختلال .

فأئى رجلٍ كان الخليلُ بن أحمد ! وأئى أُذُن ! وأئى حِس ! وأئى عقلٍ ضابطٍ كان عقله !

والإتكاء على ( التفاعيل ) ، التى هى الأجزاء العشرة ، هو الذى أفضى إلى ما فُتِنَ به أهلُ زماننا فى شأن « التفعيلة » ! وظنّهم أنّها شىء قائم بذاته ، فاحتطب كلُّ من قَدَرَ « تفعيلة » يحملها على منكبِهِ ، وانتصب فى لُقَمِ الطريق ( أى : وسطه ) ، وهو يخالُ نفسه رائداً قد انحَدَرَ من دُرَى جبالِ الشُّعر ، ثم يوقد فيها اليوم بصيصاً يتوهّمه غداً ناراً ساطعةً تضىء للشعر العربى طريقاً تفضى إلى جنان الشعر !

ودع عنك بالمرّة ، عُواة : « مات الشعر العربى ، مات مات ، وفى ذيله سبع لقات » ، فذلك أهون شأنًا ، لأنّه لا بقاء له ، ما بقى فى جماجم البشر الشىء الذى يقال له : « عقل » ، لا الأبعد الذى يقال له : « رار » ، ( وهو المَخُّ الذائب كمنخ العظام البوالى ) . وقى الله الناس شرّه .

وليس معنى هذا أنّى أقطع بأن الشعر كُتِبَ عليه أن يقفَ عند البحور الخمسة عشرَ وحدّها ، بل صريحُ العقل يدلّنى على أن الخليل نفسه لا يمكن أن يتوهم ذلك ، لأنه عرف شعراً كثيراً وصل بعضه إلينا من الجاهلية ، ممّا لا يدخل فى عروضه مستويًا كل الاستواء ، وهو مع ذلك من جيّد الشعر وبارعه وأشدّه إثارة للنفس . ويدلّنى صريحُ العقل

أيضاً على أن الإتيان بجديد في بُحور الشُّعر ممكنٌ ، ولكنَّ دون ذلك خَرَطُ القَتَادِ ، كما يقولون . فإن هذه الزيادة لن يتمَّ كونُها ، إلاَّ لتقليل من الشُّعراء في الزَّمان بعد الزَّمان ، ولن يتمَّ أيضاً إلاَّ بعد أن يُصْبِحَ تراثُ الشُّعر العربي كُله نافذاً في النفس والعقل والعاطفة ، وبعد أن تكشف النفوسُ والعقولُ معاً جمالَ تركيبِ هذه اللُّغة ؛ في بناء كلماتها ، وفي جُزُسِ حُرُوفها ، وفي تركيبِ جُمَلِها ، وفي صُورِ بيانها المختلفة . ولن يتمَّ ذلك إلاَّ لنفوسٍ مستوية بلا آفةٍ ، وعقولٍ مضیعة بلا عاهةٍ ، ثم تأتي ساعةُ الميلاد على غير استكراه أو زحير ، فعندئذٍ ينبثق النورُ الساطعُ من ألسنةٍ متوهجة ، تتحدى السدودَ والظلمات .

\* \* \*

بقيتُ أشياء قليلة . فما هذا « الثَّقُلُ » في « بحر المديد العروض الأولى » ، كالَّذي وَصَفَهُ القَدَمَاءُ = أو « الصعوبة والعسر » ، كالَّذي وصفه صديقنا الجليل الدكتور عبد الله الطيب ؟ ولمَّ أدى هذا « الثقل » إلى أن يقلَّ استعمال هذا البحر في الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ؟ والجواب عن هذين السؤالين ، يردُّنا مرةً أخرى إلى ميزانه في « علم العروض » ، ولتمام البيان سأجعل ميزانه هو المستتبُّ الأوتاد : « فاعلن مستفعلن » ، أربع مرات . والمديد لا يكون إلاَّ مجزوءاً ( أى محذوف « مستفعلن » الأخيرة من العروض ، ثم من الضرب ) ، فميزانه مجزوءاً هو هذا :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

فلَمَّا دخله « التَّزْفِيلُ » في العروض والضُّرب جميعاً ( وهو زيادة سبب خفيف على الوتد ) « عِلن » في آخر كل مصراع ، صار هكذا :

«فاعلن، مستفعلن، فاعلن (تن) فاعلن، مستفعلن، فاعلن (تن)»

فالحادى والمجيب فى المصراع الأول ( وهما : الصّوت والصّدَى ،  
أى الجزآن الأوّلان معاً ) ، ووتدهما « طرف » ، يتطلبان من تمام التّعْم  
أن ينقطع على وتد « طرف » فى العروض وهو آخر المصراع الأول :  
( فاعلن ) ، فتكاد تقف ، وتردّد قليلاً ، وتُحجم بعض الإحجام ،  
ولكن « الترفيل » يسرع بك إلى طرح التردّد والإحجام مُسرِعاً قائلاً :  
« فاعلن تن » أو : ( فاعلاتن ) . ثم تأخذ فى المصراع الثانى ، فيحملك  
الحادى والمجيب ( فاعلن مستفعلن ) على أن تقطع التّعْم مرّةً أخرى ،  
على وتد « طرف » فى الضرب ، ( وهو آخر المصراع الثانى  
« فاعلن » ) ، فتقف متردّداً مُحجماً مرّةً أخرى ، وسرعاناً ما يستفزك  
« الترفيل » فنطلق مُسرِعاً قائلاً : « فاعلن ، تن » ( أو فاعلاتن ) .

فهذا التّزاع الخفّى الذى تجده بين ما يتطلبه نعم « الحادى ،  
والمجيب » وما يستفزك إليه « الترفيل » لا محالة = ثم ما تجده من التردّد  
والإحجام ، ثم ترك التردّد والإحجام فجأة إلى الانطلاق = ثم حدوث  
ذلك مرتين فى زمن متقارب ، وفى مجرى البحر = كلُّ ذلك أكسب  
« بحرَ المديد ، العروض الأولى » ، هذه الصفة التى عبّر عنها القدماء  
بأنها « تَقَلُّ فيه » ، وما هو بثقل ، إنما هو ما وصفت لك من التّزاع  
الخفّى المتتابع بين « الحادى والمجيب » ، وبين الترفيل وما أوجب عليك  
نزاعهما من توقّف وتردّد وإحجام ، ومن استفزاز مُسرِعٍ بك إلى  
الانطلاق ، ثم حدوث ذلك كله فى زمن متقارب .

وتذوقُ التّعْم ، والتأنى فى التدوق ، هما الفيصلُ فى إدراك حقيقة  
هذه الصفة التى وصفت . أما عبارتى عنها ، فأخشى أن أكون قد  
قَصُرْتُ فيها بعضَ التقصير ، من حيث أردت الاختصار .

وأما كيف أدّى هذا الذى وصفت إلى قلة استعمال « بحر المديد العروض الأولى » فى شعر الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ، فليس داخلاً فى « علم العروض » ، ولا فيما سمّوه « ثقلاً فيه » ، بل إن طبيعة النغم التى استبدت بهذا البحر ، منذ أطلقته « حادى النغم ومجيئه » ، ( وهما : فاعلن مستفعلن ) ، كشفت عن خليقته من البطء والأناة فى « فاعلن » ، ثم مساورة السعى والعجلة فى ذبذبة السببين الخفيفين من : « مستفعلن » ، إلى أن يكفّ منهما مستقرّ الوجد المستقبل ، ثم إطلاله على بطء وأناة فى الجزء الثالث ( فاعلن ) ، حيث يتوقع أن يستقرّ عند الوجد المتطرف ، فلا يكاد يؤنس من نفسه قراراً حتى يحجم ويتردّد ، للذى يجده من حافر « الترفيل » ، فلا يكاد يقو عليه حتى يُقلقه « الترفيل » فبسرع ، فيتلقفه « حادى النغم ومجيئه » فى المصراع الثانى ، فيدخل فى بعض الأناة والبطء ، ثم السعى والعجلة ، ثم يكفّ منه الوجد ، ثم يدخل فى بطء وأناة ، وتردد وإحجام وانبعاث لداعى « الترفيل » ، ثم ينقطع . وهذا الذى حاولت أن أصفه بالعبارة ، يُفشى فى نغم « المديد » قلقاً وخيرةً ، ونسباً وقبضاً ، تتابع كلها فى خلاله دراكاً ، فتشدّ إليها المتغنى به المترنم ، وتكبح من علوائيه كلما أوشك أن يسرع أو يسترسل حتى يدعن ويتجد .

ثم يزداد سلطان هذا النغم سطوبة فى القبض بعد مشاركة البسط والاستراحة إليه ، حين يدخل عليه أحياناً لا محالة « زحاف الحبن » ، الذى يسقط الثانى الساكن من « فاعلن » فيصير « فاعلن » متتابع الحركات ، و « زحاف الطي » فيسقط الرابع الساكن من « مستفعلن » فيصير « مفععلن » ، ويصير « حادى النغم ومجيئه » : « فاعلن ، مفععلن » ، فيقبل على « فاعلاتن » فى العروض ثم فى الضرب ، فإذا



هى كالأهة بعد انقباض فى النفس ، جَلَبَهَا إليه « الترفيل » ، الذى وَهَبَ البحر ما لم يكن فيه مِسْحَةَ الكآبة التى تنساب كآنها ظلُّ غَمَامَةٍ يغمره ، تم يفارقه ، ثم يعود ، وهكذا ذَوَالِيكَ .

ونغم هذا « المديد المرفل » كما وصفته ، يوجب على المترنم ( وهو الشاعر ) إذا لَابَسَهُ ، أن يلابسه وهو فى حالي مطيقة لاحتمال سطوته ، بين القلق والحيرة ، والبسط والقبض ، وهى تتابع عليه ذِوَكَاً لا تفتقر . وليس كلُّ مترنم يُطِيق ذلك ، أو يصبر عليه إذا طال ، وليس كلُّ مترنم بقادر على أن يقبل سطوة تكفه إذا أراد أن يسترسل . وليس كلُّ مترنم يَفِيكُ الأداة التى تطيعه ، حتى يبذل لهذا النغم المستبد ما يتطلبه منها ، ( وأعنى بالأداة اللعة ) . وهو مع سطوته ، نَعَمٌ لا ينقاد لِمَنْ يخضع له كلُّ الخُضُوعِ ، بل ينقاد لمن يقبل عليه خاضعاً ، ثم لا يلبث أن يفضَّ بعضَ أغلاله ، ليفرض على هذا النغم بعضَ سلطانيته هو ، وبعضَ سَطُوتِهِ هو ، لكى يردّه إلى الطَّاعَةِ بعد النخبِ ، وإلى الإذعانِ بعد العُلُوِّ . ثم لا يفعل ذلك به إلا مترقفاً لا يُطغيه حبُّ العُلْبَةِ ، ولا يَزِدُّه به عُلوُّ سلطانيته على سُلطانِ النغم .

ثم هو بعد ذلك ، نَعَمٌ يُطَالِبُ المترنم بأن يَنْبِذَ إليه الكلماتِ حَيْثُ موجزةً مقتصدة خائفة الدلالة ، تُنبذ فى أناةٍ وتؤدَّة ، فإذا هى واقعةً منه فى حاقٍ موقعها لا تتجاوزه . بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفُسُ الكلماتِ دالَّةً بينايتها ووزنها وحركاتها وجزوسها ، على المعنى المستكن فيها ، بلا استكراهٍ ولا قسْرٍ . ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم وعلى أداتِهِ ، فهو لا تُطِيقُ خلائقه احتمال التشبيه المركب المسترسل ، ولا الصورِ المزدحمة المتعانقة المستفيضة = ما هو إلا التشبيه المُشرف ، الذى يسط عليه ظلاله دونَ جِزْمِهِ ، وما هى إلا الصورة التَّمَنِّمة المحددة

القسمات ، تشف عنها الكلمة والكلمتان ، دون الصورة المبسطة التي تتشاجر فيها الشحوص ، وتتداخل الألوان .

وعلى ذلك ، فأوفق حالات المترنم حين يلبس هذا النغم ، أن يكون على حال « تلهكبر » لشيء كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد ، متراحة تزدهم فيها التفاصيل ، فيختار من صورها نبدأ وأطرافاً تبين عنها بالإشارة الجامعة دون التصريح ، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير ، وبالأنابة دون العجالة ، بلا هياج عاطفة ، ولا نضوم نفس ، وبلا غلو في كتمان ، وبلا طغيان في بوح . وأياً ما كان المعنى الذي يعالجه المترنم في قرارة نفسه حين يلبس هذا النغم : من غصب ، أو رضى ، أو سُخط ، أو عتاب ، أو حزن ، أو فرح ، أو وصف ، أو ما شئت ، فلا بد أن تكون هذه السمات ظاهرة في عمارته ، وصريحة في دلالة ، ومطابقة للحركة في خلال هذا النغم ، بقلقه وخيرته ، وبسخطه وقبضه . وإلا فإن المترنم لن يحصل منه إلا على التعب واللجاج .

ومن أجل ذلك ، ظننت أن قلة استعمال هذا البحر في الجاهلية والإسلام إلى زماننا ، مردودة إلى هذا الذي وصفت ، لأن النفوس لا تطيق ذلك إلا في الحين بعد الحين ، وإذا أطاقته ساعة لم تصبر عليه ساعات ، ولذلك لم نظفر منه إلا بالمقاطع القصار ، وشدت قصيدة ابن أخت تأبط شراً ، ( وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتاً ) في الجاهلية ، وقصيدة الطرمح ( وعدة أبياتها ثمانون بيتاً ) ، في الإسلام .

وأظن أن أبا عبيد البكري ، لم يصف قصيدة ابن أخت تأبط شراً بأنها « نَمَطٌ صَعْبٌ » ، إلا من هذا الوجه ، لا من حيث قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب : إن في بحر المديد « صلابةً ووحشيةً

وَعُنْفًا ، ، وبأنَّ نغمانه فيها « قعقة وتقطع من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتبست فى الأصل من فرع الطبول التى كانت تُدق للحرب » ، وأن أبيات مهلهل ، وأبيات ابن أخت تأبط شراً « مرثيان نائرتان مُفعمتان بزُوح الانتقام » . ومع ذلك فإننى رأيتُ أبا عبيد البكرى ، علّق على أربعة أبيات ، رواها أبو على القالى فى أماليه ، ولم يتعرض لذكر صعوبة نطقها ، مع أنها من « بحر المديد العروض الأولى » الذى منه قصيدة ابن أخت تأبط شراً .

ولو تأملت هذه الأبيات القليلة ، لوجدت الصفة التى وصفتُ أليق وأحق ، يقول الأعرابى :

ما لِعَيْنِي كُحِلَّتْ بِالسُّهَادِ      وَلَجَنِّي نَابِيًا عَنِ وِسَادِي  
لَا أَذُوقُ النَّوْمَ إِلَّا غِرَارًا      مِثْلَ حَسْبِ الطَّيْرِ مَاءِ الثَّمَادِ  
أَبْتَنِي إِضْلَاحَ سُعْدَى بِجُهْدِي      وَهِيَ تَسْعَى جُهِدَهَا فِي فَمَادِي  
فَتَتَارَكُنَا عَلَى غَيْرِ شَيْءٍ      رُبَّمَا أَفْسَدَ طَوْلُ الثَّمَادِي

فهذا الأعرابى المترنم ، هو كما ترى ، فى حالٍ تذكُّرٍ ، وهو مقتصدٌ ، قلقٌ فى اقتصاده ، صريحُ العبارة ، خاطفُ الدلالة ، مُلتي بالتنبيه فى حاقٍ موضعيه ، ماسخٌ بالحزن ووجه الذكرى ، ماضٍ إلى غاية على قلتي ، ولكنه متأنٌ شديد الأناة ، يريد أن يبوح ولكنه يحجم ، لكلماته ظلالٌ تغشى النعم مغايبها بلا إسراف جامح ، ولا بهل قابض . ولو شعنت أن ترى هذ الصفة فى شعر غيره من « بحر المديد ، العروض الأولى » ، فانظر إلى ما يقوله « ابن أبى ربيعة فى الثريا بنت على بن عبد الله » ، وكنايته عنها بنجم « الثريا » بالطف فصد ، وأرقّ عبارة ، ويذكر صاحبه « ابن أبى عتيق » وما كان قاله له :

لَيْتَ شِعْرِي ، هَلْ أَقُولُن لِرَكِبٍ      بِفَلَاةٍ ، هُمْ لَدَيْهَا هُجُوعٌ ؟  
 طَالَ مَا عَزَّيْتُمْ ! فَارَكِبُوا بِي      حَانَ مِنْ نَجْمِ « الثَّرِيَّا » طُلُوعُ  
 إِنَّ هَمِّي قَدْ نَفَى النَّوْمَ عَنِّي      وَحَدِيثُ النَّفْسِ قَدِمًا وَلُوعُ  
 قَالَ لِي فِيهَا « عَتِيقٌ » مَقَالًا      فَجَعَرْتُ مِمَّا يَقُولُ الدُّمُوعُ !  
 قَالَ لِي : وَدُعُ شَيْمِي وَدَعَّهَا !      فَأَجَابَ الْقَلْبُ : لَا أَشْتَطِيعُ  
 لَا شَفَايَ اللَّهُ مِنْهَا ؛ وَلَكِنْ      زِيدَ فِي الْقَلْبِ عَلَيْهَا صُدُوعُ  
 لَا تَلْمَنِي فِي اسْتِيفَائِي إِلَيْهَا      وَإِلَيْكَ لِي مِمَّا تُجِنُّ الصُّلُوعُ

وأنا أفارقك ، وأدعك وهذا السحر لتأمله كيف شئت ، ولتري  
 أين يقع مما قلت ؟ وأين يقع منه ما قلت . وانظر أين بلغت سطوة النعم  
 على المترنم ، وسطوة المترنم على النغم !

وقد وجدت في نفسي شيئاً طلبت الإبانة عنه ، فلا أدري  
 أحسنت أم أسأت ، أبلغت أم قصرت ؟ وما كل ما تحسه واضحاً في  
 نفسك ، تستطيع أن تحسن الإبانة عنه ، ورحم الله إمامنا الشافعي ، فقد  
 روى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في « كتاب الوساطة »  
 ( ص : ٤٣٠ ) قال : حدثني جماعة من أهل العلم ، عن أبي طاهر  
 الحازمي وغيره من شيوخ المصريين ، عن يونس بن عبد الأعلى ، قال :  
 سألت الشافعي ، رضي الله عنه ، عن مسألة فقال : « إني لأجد بيانها  
 في قلبي ، ولكن ليس ينطق به لساني » .

وما أحرى الشافعي بالسداد ! فإن كنت أحسنت الإبانة فبتوفيق  
 من الله ، وإن كنت أسأت فمن العجز والتقصير أتيث ، وعسى أن  
 أستدرك ما قصرت عند النظر في القصيدة التي ولعجت بنا المضايق ،  
 وألقت بنا في الأزمان !

# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيَّفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
 وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنْ الْمَشَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
 أبو العلاء المرقري



معذرة ، فقد بُعد العهد بما كنتُ كتبتُ ا ولكن أظننى فرغت ،  
 ( فيما سلف ) ، من بيان بابٍ من أبواب منهجى الذى أتبعه فى مُدارسةِ  
 قصيدةٍ من الشعر الجاهلى ، يكون فى نسبتها إلى شاعرٍ بعينه خلافً .  
 وكان الطريقُ ، كما رأيتُ ، وعرّاً ، محفوفاً بمخاطر الضلال .

وقد ذكرتُ آنفاً أنّ هذه القصيدة النى تُنسب أحياناً إلى تأبط  
 شراً ، ليست بأمثل القصائد التى تعين على بيان قدرٍ كافٍ من هذا المهج  
 المتشعب المتحوّل الذى لا يكاد يستقر . ومزّدُ ذلك إلى كثرة التفاصيل  
 وشدة اختلافها أحياناً ، ولكن على ضبطها وحضرها وتمجّيعها تتوقّف  
 سلامةُ الرأى من الخطل والفساد .

وأحبُّ أن أنوّه هنا ؛ بأنّ الأمر فى هذا الباب الأزل من المنهج لا  
 يقتصر على فضّ الخلاف فى نسبة القصيدة ، بل يتعدّاه إلى أمورٍ أخرى  
 عظيمة الخطر فى دراسة الشعر ، وفى فهمه على وجهٍ صحيح . إلا أنّ  
 بيان ذلك يتطلب ضربَ الأمثال بقصائد مختلفة ، وذلك لأنّ القصيدة  
 نفسها ربّما تضمّنت قدراً وافراً من الدلالات ، تهدى الباحث إلى صورةٍ  
 أخرى من المنهج ، وتكون لها الغلبة على دراسة الدارس . فإن غفل عما  
 توحبه هذه الدلالات ، كان حريّاً أن لا يصل إلى سىء يطمئن إليه ،  
 وبذلك تظلّ القصيدة مقتصرةً إلى ما بكشف عن أسرار جمالها ، وإلى ما  
 يحدّد ضوابطها التى لا يتيسرُ فهمها إلا بمشقةٍ ومُعاناة .

وأظنه كان واضحاً أنّ حديثى كلّه كان يدور على « القصائد

المفردة » ، دون قصائد أصحاب الدواوين التي رواها شيوخ الرواية ، ودون القصائد التي تُنحل ( أى تُنسب ) إلى بعض أصحاب هذه الدواوين ، سواء أكانت هذه الدواوين من شعر الشعراء الذين وصلتنا دواوينهم برواية راوٍ واحد ، أو أكثر من راوٍ واحد ، من الرواة القدماء ، أم كانت من شعر شعراء لم تصلنا بعد دواوينهم المروية ، لحفاء مكانها في خزائن الكتب ، أو لضَياع هذه الدواوين فيما ضاع من تراث العربية .

ثم يلي هذا الباب بابٌ آخر من منهجنا في دراسة شعر الجاهلية . وهذا الباب ليس قاصراً على « القصائد المفردة » ، بل يشركها فيه عاتمة شعر أصحاب الدواوين التي رواها الرواة القدماء ، أو ما صنعه تلاميذهم من جمع روايات رُواة مختلفين في ديوان واحد .

وهذا الباب هو عندهم أهم أبواب المنهج ، وعليه المعوّل في تخليص الشعر الجاهلي من كثير من الشوائب . ولم تزل هذه الشوائب أعظم ما يعوق المرء أحياناً كثيرة عن فهم الشعر الجاهلي فهماً صحيحاً ، وعن تذوق ما فيه من جمالٍ وروعةٍ وجلال .

ومن جزاء هذه الشوائب . اندلقت على الشعر مثالبٌ جمة : من شكّ في نسبة الشعر الجاهلي إلى أصحابه ، إلى نفى ما يسمونه « وحدة القصيدة » عنه ، إلى طعونٍ بين ذلك كثيرة في الشعر نفسه ا وفي مناهج شعراء الجاهلية ، وما شئت من شيء تطول به الألسنة ، وتصول به الأقلام ! ومرجع ذلك كله إلى كثرة الشوائب المُفضية إلى غموض شديد يحيط بهذا الشعر ، وقلة احتفال هؤلاء المتكلمين بكشف حقيقة هذا الغموض قبل الخوض في القضية ، وقلة ورعهم عن الحكم افتياتاً ومجازفةً .



وكنْتُ أحبُّ أن أكشف عن حقيقة هذه الشوائب بتفصيلٍ وافٍ ،  
ولكنِّي عدتُّ فأعرضتُ عن ذلك ، لِأَنِّي رأيتُه يقتضيني أن أجعل الكلامَ  
في ذلك فصلاً طويلاً مُفرداً على حياله ، ( كفصل القول في علم  
العروض ، في المقالة السابقة ) .

وإذن ، فإنَّنا لا نكاد نخلُص إلى هذه القصيدة التي بين أيدينا ،  
حتى نجوب إليها ذروباً مشبهةً ، في رحلةٍ طويلةٍ مضمّنة . وفي ذلك من  
المشقةِ عليّ ، وعلى القارئ أيضاً ، ما لا أحبُّ أن أحمله أو أحمله إياه .  
ومع ذلك فإنِّي باذلٌ لك من الجهد في ضَبْطِ هذا الأمر المنتشر ما  
استطعتُ ، فعسى أن تقفَ على قدرٍ صالحٍ من منهجى خلال المقالة في  
قصيدتنا هذه ، وإن كانت كما قلتُ ، ليست بأمتل القصائد للدلالة على  
ذلك .

\* \* \*

وفي هذا الباب الثاني من المنهج ، ينبغي ألا يدع المرء جهداً يُبذل  
في تحريٍّ أمورٍ أربعة ، واستقصائها بكلِّ وَجْهِ متيسرٍ :

الأمر الأول : استقصاء المصادر التي رَوَتْ القصيدةَ تامّةً ، أو  
رَوَتْ قدرًا صالحاً منها على وجه الاختيار أو الاستشهاد ، مع التزام  
الترتيب التاريخي لهذه المصادر ، والترتيب التاريخي لمن أسندت إليه  
الرّواية فيها .

الأمر الثاني : اختلاف عدد أبياتها في كلِّ رواية .

الأمر الثالث : اختلاف ترتيب أبياتها في رواية الرواة عن شيخ

واحد من شيوخ الرواية ، ثم اختلاف هذا الترتيب ، إن كان ، فى رواية غيره من الشيوخ .

الأمر الرابع : استقصاء كل اختلاف يقع فى بعض ألفاظ الأبيات ، فى هذه المصادر ، ثم فى سائر مصادر اللغة والنحو والأدب والتاريخ وغيرها . حيث يستشهد بالبيت والبيتين والثلاثة من القصيدة ، لعرض غير غرض روايه الشعر . فإن أكثر هذه المصادر ، إنما نقل عن روايات لم تنه إلينا ، وعن كتب ضاعت أو خفى مكانها . وإغفال ذلك فادخ فى صدق التحرى ، ومضيغ لفوائد ربما أعانت على تصحيح خطأ مضر بالقصيدة وبنائها وبترتيبها . والترتيب التاريخى فى كل ذلك أمر لا ينبغى إغفاله ، أو التهاون فيه .

وقد ألمت فى مقالتي الأولى بصفة رواية الشعر الجاهلى والإسلامى - فى فصل ضمنته طرفاً من العلل التى تعرض لرواة البادية ، تم لمن أخذ عنهم من قدماء رواة الحواضر ، ثم لما صنعه تلاميذهم ، حيث نصبوا أنفسهم لجمع الشعر الجاهلى والإسلامى ، وكتفت عن بعض صنيعهم فى جمع شعر كل شاعر على حدة ، إما برواية راو واحد من الرواه الشيوخ ، وإما بروايات مختلفة عن شيوخ مختلفين . ثم ما كان من صنيعهم فى جمع « القصائد المفردة ، وهو الموسم بأشعار القبائل ، أو ما ينسبه من أشعار اللصوص ، وأشعار الصعاليك ، وأشابه ذلك<sup>(١)</sup> .

وفد انتهى إلينا بعض ما رواه الشيوخ القدماء أو صنعه من دواوين الشعر . ولكنه لم ينته إلينا على وجهه الذى كان عليه فى القرون

(١) انظر تفصيل ذلك فيما سلف ، ص : ٣٨ وما بعدها .

الأولى . ( ما بين أواخر القرن الأول إلى القرن الرابع تقريباً ) .

وأشد ما أصابه الحَيْف هو رواية « الفصائد المفردة » ، فإنّ دواوين أشعار القبائل وأشباهها لم يصلنا منها شيء يُعوّل عليه ، إذا استثنينا ما صنعه أبو سعيد الشكري ( ٢١٢ - ٢٧٥ هـ ) فيما جمعه من شعر شعراء « هذيل » ، وهو أجل ما وصلنا من صنعة ديوان قبيلة بعينها .

ونعم قد انتهى إلينا من كتب الاختيار ، وهو مخار « الفصائد المفردة » من صنع الشيوخ القدماء ، كتابان : هما « المفضليات » للمفضل الضبي ( ١٧٨ - ١٠٠٠ هـ تقريباً ) ، وهو نسخة جيدة مُسنّدة ، ثم « الأصمعيات » ، لأبي سعيد الأصمعي ( ١٢٢ - ٢١٦ هـ ) ، وليس للنسخة المطبوعة إسناد يتيح لنا أن نعرفها معرفة أوثق . ومع ذلك ، فهذان الاختياران ، على جلالتهما ، لا يعدّان شيئاً كبيراً في جمهرة شعر الجاهلية . فإنّ مجموع ما فيهما من القصائد والمقطّعات لا يتعدى مئتين واثنتين وعشرين قصيدة ومقطّعة ، بما في ذلك المكرّر فيهما ، وبما في ذلك من قصائد بعض أصحاب الدواوين المروية . وهذا قدر قليل جداً لا يكاد يُذكر . أما الضرب الآخر من كتب الاختيار كالحماسة والوحشيات ، لأبي تمام ، فاعتماد الاختيار فيها على الأبيات دون القصائد ، إلّا ما شدّ . وأمّا فديم كتب الأدب والتاريخ والسير وأشباه ذلك ، فقد توزّعت فيما بينها قصائد كثيرة من هذه القصائد المفردة ، وأكثرها مبنّى على الاختيار والاستشهاد دون حافّ الرواية . ولستُ بسبيل استقصاء ، فتجاوزت في العبارة بعض التحوّر .

ولمّا كان الأمر على ما وصفته ، لم يكن لنا بدّ من الاعتماد على كتب من تأخّر من أهل العلم عن زمان الرواية القديمة ، لأنّ أكثرهم إنّما

نقل ، على الأرجح ، من كُتُبِ القدماء التي كانت وفيرة أو متيسرة في عهد من أزمانهم . ولكنَّ الحذر في أمرها واجبٌ ، لا يتفصّل منه أحد بينى معرفته وعلمه على التَّحرُّى والتمحيص .

وأظننى أبنتُ بعضَ الإبانة عن بعض مدارج المنهج في هذا الباب ، وقد بقى فيه فضلٌ مقالٍ ، في شأن اختلاف عدد أبيات القصيدة ، وفي اختلاف الترتيب ، وفي اختلاف الألفاظ ، وكيف تكون وجوه النظر في ذلك ، فهذه أمور أرجو أن أحسن الإبانة عن بعض مدارجها خلال دراسة هذه القصيدة ، طلباً للاحتصار .

\* \* \*

نشرتُ في الصفحات الأولى من الكتاب ، نصَّ القصيدة التي قالها « ابن أخت تأبط شراً » بعد أن قتلت هذيل خاله « تأبط شراً » . ثمَّ بعد أن أدرك هو من هذيل ثأر خاله .

وقد أثبتُّها كما جاءت في رواية أبي تمام في الحماسة ، منقولاً عن شرح التبريزي لحماسة أبي تمام . ونشرتها بنصّها وترتيب أبياتها هناك ، إلا ألفاظاً يسيرةً في بعض أبياتها ، وجدتها في كتب أخرى . سأبين وجهَ ترجيحي لإثباتها ، وسأجعل ترتيبها وعدد أبياتها الذي نشرته هو الأصل الذي أشير إليه بأرقامه فيما يلي .

وقسمت القصيدة سبعة أقسام ، سأشير أيضاً إليها عند الحاجة إلى الإشارة . وقد جاءت هذه القصيدة تامةً في أربعة كتب : « في كتاب التَّيجان » لابن هشام ( ٢١٨ هـ ) ، وهو أقدمُهم . / ثم « ديوان الحماسة » لأبي تمام ( ١٨٨ - ٢٣١ هـ ) بشرح المرزوقي ( ٤٢١ هـ ) /

ثم فى « ديوان الحماسة » أيضاً ، بشرح التبريزى ( ٤٢١ - ٥٠٢ هـ ) /  
 ثم فى « كتاب العقْد » لابن عبد ربّه الأندلسى ( ٢٤٦ - ٣٢٧ هـ ) .  
 وسأصف هنا عدد أبياتها وترتيب كل رواية منها ، وما زيد على  
 أبيات القصيدة ، وما أسقط منها .

١- فعِدَّة أبياتها فى « كتاب التيجان » ، سبعة وعشرون بيتاً ،  
 مع إخلاله بخمسة أبيات رواها أبو تمام فى الحماسة ، وهذه أرقامها ( ٩ ،  
 ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ٢٠ ) ، وبزيادة ستة أبيات .

وهذه الزيادة واقعة جميعها فى القسم الثانى من القصيدة ، وهو  
 القسم الذى وصف فيه الشاعرُ حاله « تَأَبَّطُ شراً » .

وإليك ترتيب القصيدة فى « التيجان » ، مقارناً بترتيب أبى تمام :

( ١ - ٦ ، ١٣ ، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ٨ ، ٧ ، ١٢ ، ثم  
 زيادة ثلاثة أبيات ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ،  
 ١٧ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣ ) ، وبين الروايتين اختلافٌ فى بعض الألفاظ ،  
 مع تضمين معنى البيت الحادى عشر ، وفى رواية أبى تمام ، فى بيتين  
 متفرقين ، فلذلك أدخلتهما فى تعداد الزيادة .

وقد ذكرت رأى فى « كتاب التيجان » فى المقالة الأولى (١) ،  
 وبينتُ أنّ فيه آفاتٍ عظيمة ، وأنّ الشعر الذى فيه خليطٌ فاسدٌ جدّاً . وإن  
 كان بعضه صحيح النسبة إلى أصحابه ، فمن أجل ذلك صار كتاباً لا  
 يُعتدُّ بما جاء فيه من الشعر . ومع ذلك ، فإن ترتيب الشعر عنده ( من  
 ١ - ١٦ ) لا يكاد يضربُ ، مع زيادته التى زادها ، لأنّها جميعاً صفاتٌ

(١) انظر ما سلف ص : ٥٣ وما بعدها .

متابعة متفرقة وصف بها الشاعرُ خاله . ولكنني أَعُدُّ ترتيبَ أبي تمام أمثلاً من ترتيبه في هذا القسم .

أمَّا ما بعد ذلك عنده ( من ١٧ - ٢٧ ) فترتيبُ الأبيات على المعاني مخنلٌ أشدُّ الاختلال ، فلذلك أجدهُ صواباً أن لا يعتدَّ به أحدٌ . ومع ما فيه من العيب القادح ، فقد أصبَتْ فيه فائدةٌ دلَّتني على فسادِ وقع في كَلِمَةٍ ضبطها المرزوقي ، وتابعه التبريزي ، وأقاما شرحهما على هذا الضبط ، فأدخلا على بناء القصيدة قدراً من الخلل لا يُستهان به . وسأبيِّن ذلك فيما بعد .

٢ ، ٣- أمَّا روايةُ أبي تمام في « ديوان الحماسة » ، فقد اختلفَ عليه فيها . فالمرزوقي والتبريزي ، وهما شارحا الحماسة ، قد اختلفا في عدد الأبيات ، وفي تقديم بيتين أو تأخيرهما . فالتبريزي رواها وعده أبياتها ستة وعشرون بيتاً ، أمَّا المرزوقي ، وهو أقدمُ الرُّجُلَيْنِ ، فعَدَّة الأبيات عنده أربعة وعشرون بيتاً ، لأنَّه أسقط بيتين هما ( ١٦ ، ٢٠ ) . واتفقا جميعاً في ترتيب الأبيات ( من ١ - ٢٢ ) ثم فدَّم المرزوقي وأخَّر ، فجاء ترتيب الأبيات هكذا : ( ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤ ) . وهذا الترتيب شبيه بما جاء في كتاب « التيجان » .

٤- أمَّا صاحب « العقد » فعَدَّة أبياتها عنده أربعة وعشرون بيتاً ، أسقط من رواية أبي تمام الأبيات الآتية : ( ١٠ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣ ) ، فوافق صاحب « التيجان » في إسقاط ثلاثة أبيات هي ( ١٠ ، ١٦ ، ٢٠ ) ، ووافق المرزوقي في إسقاط بيتين هما : ( ١٦ ، ٢٠ ) ، وانفرد بإسقاط البيت ( ٢٣ ) . ولكنه زاد بيتين ، هما عند صاحب « التيجان » ، مع شيءٍ من الاختلاف في روايتهما .

وهذا ترتيب روايته مقارنة برواية أبي تمام المنشورة هنا : ( ١ - ٩ ،  
١٢ ، ثم زيادة بيتين ، ١١ ، ١٣ ، ١٧ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ،  
٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ، ٢٤ ) .

وهذه الرواية ، بهذا الترتيب ، وب حذف البيت الثالث والعشرين ،  
رواية مُخْتَلَّةٌ ، أشدُّ اختلافاً من رواية « التيجان » ، فيما بعد البيت  
الثالث عشر . ( وأنا أتجوّزُ تجوّزاً شديداً حين أسمّي ما عنده وما عند  
صاحب التيجان « رواية » ) .

وصاحب العقد لم يثن كتابه على الرواية ، وهو ليس من الرواة في  
شيء ، إنما كان أديباً شاعراً متخيّراً ، وكان أندلسياً ، مضطرب المعرفة  
برواية أهل المشرق ، وأكثر تعويله على ما وقع إليه من الكُتُب .  
« وكتاب العقد » في نُسخِهِ المخطوطة فيه زيادة ونقص . وأما ما طُبِعَ  
منه ففيه اضطراب . وقد طُبِعَ مرّات ، أمثلها الطبعَةُ الأولى الأُميرية ،  
ثم طبعةُ لجنة التّأليف والترجمة والنشر . والأولى لم تُحَقِّقْ تحقّقاً يُعتمد  
عليه ، ولا يُدرى عن أيّ النُّسخِ طُبِعَتْ . وأما طبعة لجنة التّأليف ، فإنّ  
ناشريها زعموا أنّهم طبعوها عن أصحّ نسخة مخطوطة مصوّرة من  
الآستانة ، ومع ذلك فإنّهم تصوّفوا فيها تصرفاً معيماً جداً ، يُسقطها من  
عداد ما يوثق به .

أما الكتب التي جاء فيها قَدْرٌ صالحٌ من أبيات هذه القصيدة ،  
فثلاثة : « كتاب الحيوان » للجاحظ ( ١٥٠ - ٢٥٥ هـ ) / ثم كتاب  
« الأشباه والنظائر » للخالديّين ، ( أخوان : مات أولهما سنة ٣٨٠ هـ ،  
ومات الآخر سنة ٣٩٠ هـ ) / ثم كتاب « اللآلئ » ، في شرح أمالي  
القالبيّ ، لأبي عبيد البكري الأندلسي ( ٤٨٧ هـ ) . وسأصف ما جاء فيها .

١- ذكر الجاحظ ثمانية أبيات منها ، هذا ترتيبها : ( ٧ ، ١٢ ، ١١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٥ ، ٢٤ ) . وظاهر من قراءتها متتابعة أن الترتيب هنا خلط لا يعتد به . إنما كان الجاحظ يتخيّر من القصيدة أبياتاً كيفما اتفق ، لم يبال بترتيب الرواية .

٢- وأما الخالديان ، فذكرنا منها اثني عشر بيتاً ، هذا ترتيبها : ( ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٢٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣ ) . وهذه أيضاً سبيلٌ مُتخَيّر ، لا يبالى قَدَم أو أُخْر ، إنما يلتمس الأبيات ذوات المعاني ، وكذلك شأنهما في سائر الكتاب .

٣- وأما البكري ، فإنه شارح معلق . فلما استشهد القالي بالبيت ( رقم : ٢٤ ) ، قال في تعليقه : « وفيل البيت منها : » ، ثم ذكر ستة أبيات ، هذا ترتيبها : ( ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤ ) ، فطابق ترتيبُ هذه الأبيات ، ترتيبَ المرزوقي الذي ذكرناه آنفاً .

ثم لا أجدُ بعد ذلك ما يُنتفع به عند النَّظَرِ في ترتيب القصيدة ، وإنّما هو الاستشهاد بالبيت والبيتين في تفاريق الكتب .

ولمّا كان خلط معاني الأبيات ظاهراً فيما ذكره صاحب « التيجان » وصاحب « العقد » ، وكان سبيل التخيّر ظاهراً فيما ذكره الجاحظ والخالديان ، لم يسلم لنا إلّا ما رواه أبو تمام في « ديوان الحماسة » ، مع الاختلاف عليه في إسقاط بيتين ، وفي تقديم القسم السابع على القسم السادس من القصيدة . فمن أجل ذلك كان شبيهاً بالصواب أن نعتمد جملةً روايةً أبي تمام ، وأن نعتمد جملةً ترتيبه أبيات القصيدة ، إذا اقتصرنا على ترجيح بعض المصادر على بعض . فهل يستقيم ترتيبُ رواية أبي تمام كل الاستقامة ؟ وهل يصحُّ بناء القصيدة على هذا الترتيب ؟



وَقَضِيَّةُ تَرْتِيبِ آيَاتِ الْقَصِيدَةِ ، فَضِيَّةٌ مُعْضِلَةٌ ، وَالاجْتِرَاءُ عَلَيْهَا  
أَمْرٌ صَعْبٌ ، وَتَيَسَّرُ أَدَاتُهَا لِمَنْ يَحْسُنُ الْفَصْلَ فِيهَا قَلِيلٌ .

وَقَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ ، فَأَمْرُ اخْتِلَالِ التَّرْتِيبِ رَبَّمَا كَانَ دَعْوَى فَاسِدَةٍ ،  
وَرَبَّمَا كَانَ الْاسْتِدْلَالُ عَلَى صِحَّةِ هَذِهِ الدَّعْوَى أَحْبَبْتُ فَسَاداً مِنَ الدَّعْوَى  
نَفْسِهَا .

وَقَدْ رَأَيْتُ كَثِيراً مِمَّنْ ادَّعَى اخْتِلَالَ بَعْضِ الْقَصَائِدِ ، إِنَّمَا يُؤْتَى مِنْ  
سُوءِ فَهْمِهِ ، وَمِنْ تَبَجُّجِهِ وَتَهَوُّرِهِ .

وَأَكْثَرُ مَنْ رَأَيْتُهُ اجْتَرَأَ عَلَيْهَا طَائِفَةٌ مِنَ الْأَعَاجِمِ الْمُسْتَشْرِقِينَ ، ثُمَّ  
تَابَعَهُمْ جَمَاعَةٌ مِنْ أَهْلِ جِلْدَتِنَا ، لَمْ يُحْسِنُوا التَّبَيُّنَ ، اسْتَخَفَّتْهُمْ الثَّقَاتُ  
بِرِجَاحَةِ عُقُولِ الْغَالِبِينَ عَلَى الثَّقَافَةِ فِي زَمَانِهِمْ ، ثُمَّ زَيْنَ لَهُمْ هَذَا الْفِعْلَ  
حُبُّ الْإِغْرَابِ وَالظُّهُورِ .

وَأَفْتُهُ جَمِيعَ هَؤُلَاءِ قَلَّةً بِضَاعَتِهِمْ مِنَ الْمَعْرِفَةِ بِلِسَانِ الْعَرَبِ ،  
وَجَهْلُهُمْ بِوُجُوهِ تَصَارِيفِ كَلَامِهَا . وَلَيْسَ كُلُّ مَنْ يَدَّعَى مَعْرِفَةَ بِلِسَانِ  
الْعَرَبِ عَارِفاً بِهِ عَلَى الْحَقِيقَةِ .

تَمَّ إِنَّ الشَّعْرَ ، مِنْ بَيْنِ جَمِيعِ الْكَلَامِ ، هُوَ فِي كُلِّ لِسَانٍ أَشَقُّ  
عِلَاجاً ، وَأَعْصَى قِيَاداً ، لِأَنَّ الشُّعْرَاءَ لَمْ يَقْصِدُوا قَطُّ مَقْصِدَ الْإِبَانَةِ  
الْمَغْسُولَةِ عَنِ الْمَعَانِي ، بَلْ رَكِبُوا إِلَى أَغْرَاضِهِمْ أَعْمَصَ مَا فِي الْبَيَانِ  
الْإِنْسَانِيِّ مِنَ الْمَذَاهِبِ ، فَرَبَّمَا سَعَّثُوا مَا كَانَ حَقِّقَهُ أَنْ يَكُونَ مَجْتَمِعاً ،  
لَأَنَّهُمْ لَا يَبْلُغُونَ حَقَّ الشَّعْرِ إِلَّا بِهَذَا « التَّشْعِيبِ » . فَيَأْتِي أَحَدُهُمْ فَيُظَنُّ  
أَنْ لَوْ جَمَعَ هَذَا إِلَى هَذَا ، فَقَدْ أزالَ عَنْهُ « التَّشْعِيبَ » وَرَدَّهُ إِلَى الْجَادَّةِ ،  
وَلَكِنَّهُ فِي الْحَقِيقَةِ لَمْ يَرِدْ عَلَى أَنْ أفسَدَ بِعَقْلِهِ ، مَا تَعَبَ الشَّاعِرُ فِي

تَشْعِيثُهُ بِمِيزَانٍ وَتَقْدِيرٍ .

وقد حَمِدْتُ لشيوخنا القدماء اجتنابَهُمْ أَمْرَ الْفَصْلِ فِي هَذِهِ الْقَضِيَّةِ إِذَا عَرَضَتْ ، مَعَ سَعَةِ عَمَلِهِمْ ، وَمَعَ تَمَكُّنِهِمْ مِنْ لِسَانِ الْعَرَبِ ، وَإِحَاطَتِهِمْ بِأَكْثَرِ تَصَارِيفِ الْعَرَبِ وَشِعْرَائِهَا فِي كَلَامِهَا .

وَمَنْ تَتَّبِعْ قَدِيمَ الدَّوَابِينِ المَرْوِيَّةِ ، رَأَى أَكْثَرَهُمْ يَرَوِي الْقَصِيدَةَ ، ثُمَّ يَذْكُرُ اخْتِلَافَ الرُّوَاةِ الْقَدَمَاءِ فِيهَا ، وَيَنْصُّ عَلَى تَقْدِيمِ بَيْتٍ أَوْ آيَاتٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ فِي رِوَايَةِ فُلَانٍ مِنَ الرُّوَاةِ ، ثُمَّ لَا يَزِيدُ عَلَى ذَلِكَ ، لِأَنَّهُ يَكْرَهُ أَنْ يَقْضِيَ فِي ذَلِكَ قَضَاءً . بَلْ رَبَّمَا نَصَّ وَيَبِينُ أَنَّ الْبَيْتَ أَوْ الْبَيْتَيْنِ مُقْحَمَانِ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ مِنَ الْقَصِيدَةِ ، ثُمَّ يَكْفَى لِسَانَهُ ، لِأَنَّهُ يَخْشَى أَنْ يَفْتَاتَ عَلَى الرُّوَاةِ وَعَلَى الشُّعْرِ وَعَلَى الشَّاعِرِ ، وَيَتْرُكُ الْأَمْرَ مُعْلَقًا لَا يَقْطَعُ فِيهِ شَيْءٌ . وَهَذِهِ أَمَانَةٌ وَافِرَةٌ ، وَوَرَعٌ غَالِبٌ ، وَكَمَالٌ عَقْلِي وَعِلْمٌ .

وَمَعَ كُلِّ ذَلِكَ ، فَلَسْتُ أَرِيدُ أَنْ أَنْفِي أَنْ يَكُونَ بَعْضُ مَا وَصَلْنَا مِنَ الشُّعْرِ مُنْخَلَّ التَّرْتِيبِ ، بَلْ ذَلِكَ كَائِنٌ لَا شَكَّ فِيهِ ، وَقَدْ ذَكَرْتُ فِيمَا سَلَفَ مَا يَعْضُ لِرِوَاةِ الشُّعْرِ مِنَ الْعِلَلِ بِمَا أَغْنَى عَنْ إِعَادَتِهِ (١) .

وَلَكِنَّ اخْتِلَالَ التَّرْتِيبِ الَّذِي تَرَاهُ رَبَّمَا كَانَ مَرْدَهُ إِلَى أَلْفَاظٍ فِي بَعْضِ الْآيَاتِ أَخْطَأَ بَعْضُ الرُّوَاةِ فَوَضَعَ كَلِمَةً مَكَانَ كَلِمَةٍ ، قَرِيبًا مَعْنَاهَا مِنْ مَعْنَاهَا ، سَهْوًا أَوْ غَلْطًا أَوْ سُوءَ تَقْدِيرٍ = وَرَبَّمَا كَانَ اخْتِلَالًا لَا مَرْوِيَّةَ فِيهِ ، يَظْهَرُ مِنَ التَّحْرِي فِي مَرَاجَعَةِ الْقَصِيدَةِ = وَرَبَّمَا كَانَ مَرْدَهُ إِلَى سَقُوطِ بَيْتٍ أَوْ آيَاتٍ مَجْتَمِعَةٍ أَوْ مُتَفَرِّقَةٍ ، أَوْ تَقْدِيمِ بَيْتٍ أَوْ تَأْخِيرِهِ . ذَلِكَ مُمْكِنٌ ، وَلَكِنْ لَا يُقْضَى فِيهِ إِلَّا بَعْدَ التَّثَبُّتِ وَالنَّظَرِ وَالْأَنَاءِ . بَلْ رَبَّمَا سَاقَ

(١) انظر ما سلف ، ص : ٤٠ .

الشاعر شِعْرَه ، متعمداً سِياقَةً تخيُّلٍ إليك عند النظرة الأولى أنّ القصيدة مختلّة الترتيب ، أو سَقَطَ منها شيء ، أو زُبَيْما كان « التَّشْعِيثُ » فى الأبيات من الحفاء بحيث لا يُدرك المرء أنه بيان مستقيم على تشعيثه ، إلا بعد نَصَبٍ وطولٍ تأمُّلٍ .

وإدراك اختلال القصيد ، متوهماً كان اختلاله أو واقعاً أو مشبهاً ، هو فى ذلك كلّه قريب ممكن غير ممتنع على من تَنَسَّمَ معانى الشعر .

أما البعيد الصَّعب ، فهو تسديدٌ ما اختلَّ ، وتثقيف ما زاغ ، لأنَّ الأمر عندئذ يتعدى حدَّ تَنَسِّمِ معانى الشعر ، إلى مثل قدرة الشاعر على بناء قصيده وشعره ، وإلى مثل مَكْرِهِ واختياله فى الإبانة عن أقصى ما غمُض فى نفسه ، باللفظ بعد اللفظ ، وبتركيب الألفاظ بناءً واحداً تلقفه النفوس بالتذوق ، تذوق اللفظ يلوح بين ألفاظ مثله ، متسوّباً بتذوق المعانى المنسربة خلال الألفاظ ، يخامرُه تذوق سير الشعر ، وهو النغم الكامن المتموّج الذى تتهادى عليه الألفاظ والمعانى والتراكيب .

بيد أن بُعْدَ هذا الأمر وصعوبته ، ينبغى ألاّ يحملنا على نَفْضِ اليدين منه جملةً واحدةً ، ولا على التخلُّى من ارتياده وتجشُّمِهِ ، والتماس الوجهة التى من قِبَلِها يلين عاصبيه ، وتمهيد الذرائع التى تُدْنِي من الغاية ، أو تُعِين على بلوغها . وقد ذكرت آنفاً أربعة أمور ، لا مناصَ للناظر فى رواية الشعر من تحرُّبِها ، وجعلت رابعها : « استقصاء كل اختلاف يقع فى ألفاظ الأبيات ، باستخراجها من دواوين الشعر ، ومن مصادر الأدب واللغة والنحو والتاريخ وما إليها »<sup>(١)</sup> .

(١) انظر ما سلف ، ص . ١٢٢ .

ومجرد استقصاء ذلك لا يكاد يغنى شيئاً ، بل يحتاج الأمر بعد ذلك إلى بصيرٍ دقيقٍ بوجوه اختلاف هذه الألفاظ ، وإحاطة تامةٍ بمعاني الشعر عامةً ، وبمناهج شعراء العرب في بيانها عن أنفسها خاصةً ، على اختلاف وجوه البيان وتداخل بعضها في بعض . ثم يحتاج بعدُ إلى لَمَحٍ صادقٍ يَجَلِّي الفرقَ بين اللفظين أو الثلاثة ، حتى يستطيع أن يحكم : أيُّها أحق بمكانه من البيت . ولن يستطيع أن يحكم في ذلك حكماً صحيحاً ، إلا والقصيدة كلها ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها .

ولمَّا كان جائزاً ، بل راجحاً ، أن يكون اختلاف الألفاظ واقعاً في أبيات كثيرة ، كل منها يحتاج إلى مثل ما يحتاج إليه البيت الذي ينظر فيه ، كان عسيراً معتصماً أن يُقنع المرء نفسه بقدرته على أن يجعل القصيدة عندئذ ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها . فإذا انضمَّ إلى ذلك ما هو مُتَوَقَّعٌ من اختلال ترتيب الأبيات ، كان شبيهاً بالمتنع أن يتم له تمثُّل القصيدة مستتبَّةً على وجهٍ صحيح . فإذا أراد ذلك عندئذ وتطلَّبه ، كان كمن وقعت له صورةٌ ممزقة طرائق قِدْداً ، قِدْداً صِغَاراً صِغَاراً ، متناثرة مختلطة ، فرام أن يعيدها إلى ما كانت عليه قبل تمزيقها ، وهو في ذلك كله لا يدري كيف كانت الصورة ، ثم هو لا يضمن أن يكون بعض أجزائها قد هلك ، ويخشى أن يكون قد اختلط بها ما ليس منها ، من صورةٍ أخرى ممزقة كانت تشبهها رُقعةً وألواناً .

وأراني قد صعبت الأمر جدّاً ، ولكني في الحقيقة لم أصِفْ إلا ما وجدته وعانيته في بعض الشعر الجاهلي ، وإن كان ذلك غير كائن في كلِّ قصيدة قد اختلَّ ترتيب أبياتها . ولكن من العفل أن لا يضمن المرء على الغيب شيئاً ، بل عليه أن يستقبل الأشياء المتبسة بأشده وجوها تعقيداً والتهوؤاً ، حتى يخلُص إلى السهل المدعن وهو راضٍ عن نفسه ،

فإن الأمر أكبر من أن تزاوله باستخفاف . والاستخفاف أهدوؤُ الزَّلل ،  
والزَّللُ أقصُرُ طريق إلى هلاك العقل وتوار المعرفة .

وتمثّل القصيدة أمرٌ شاقٌّ ، في حديث الشُّعر وقديمه سواء . لأنّ  
الشُّعر كلّهُ يعتمد على الألفاظ، وعلى تركيب الألفاظ وتصريفها ، وعلى  
بناء الجمل ومنازلها من السياق، وعلى الأواصر الخفية بين الظاهر والباطن .

وحين نذكر « الألفاظ » في معرض الكلام عن الشُّعر عمّامة ، وفي  
كلّ لسان ، فغير مرادٍ بها مجرد وجودها في اللغة وفي كتبها ، بمعانيها  
التي درج عليها أهل كل لسان في التعبير عن فحوى ما يريدون . فهذا  
أمر طُلُقٌ مباح لكلّ متكلم يريد أن يُفهِمَ سامعه ما يقول ، ثم يبيحه  
أكتافه وينصرف |

أمّا « ألفاظ » الشُّعر فأمرؤها مختلف ، لأنهم يُلبسونها بالإسْبَاحِ ،  
ويخلعون عنها بالتعرية ، ما يكاد ينقل اللفظ من مستقرّه في اللغة وفي  
كُتُبِها ، إلى مدارج تسيل باللفظ وقروائه من الألفاظ إلى غايةٍ غير غاية  
المتكلم المبين عن نفسه لسامعه . وهذا شبيه بما نسميه « المجاز »  
و « الاستعارة » و « الكناية » وما جرى مجراها .

فإذا جاء الأمر إلى الشُّعر الجاهلي ، فإنّ تمثّل القصيدة لا يقتصر  
على مجرد معرفتنا بالألفاظ ومعانيها ، كما جاءت في كُتُب اللغة ، بل  
يتعداها إلى توشم ما لحقها من الإسْبَاحِ والتعرية ، وإلى أسلوب كلِّ شاعرٍ  
منهم في احتياله على الإبانة الموجزة عن غوامض ما في نفسه ، وعلى  
الوشائج التي تتخلّل الألفاظ مركّبةً في جملتها عن قَصْدٍ وَعَمْدٍ وإرادةٍ ،  
ثم إلى ضُروبٍ من المعرفة بأحوال العرب في جاهليتها ، وما كانت  
تأخذ ، وما كانت تُدْعِجُ من المعاني ، وما كانت تألّفُ مما يحيط بها في

حياتها ، فى البادية وفى الحواضر ، وبجمهرة الأساليب المختلفة التى يسلكها الشعراء فى بناء القصيدة لبنةً لبنةً ، حتى يستوى بناءً قائماً مُنضداً .

ويُبين أنى أريد بهذا التُّعنت عملَ الناقدِ الذى يتولى كشف أسرارِ الشعرِ فى تركيبه وبنائه ، لا عملَ المتذوقِ للشعر . فإنَّ التذوقَ أمرَ عامٍ يستوى فيه ، أو ينبغى أن يستوى فيه ، الشاعر والناقد ، وقارئ الشعر وسامعه ، من أى طبقات الناس كان ، مادام يملك الأداة التى تتيح له أن يفهم وأن يتأثر .

وبين عملِ الناقدِ وعملِ سواه من مُتذَوِّقَةِ الشعر ، بوْنٍ سحيقٍ لا يُستهان به .

عند هذا الموضوع ، لا أجد محيصاً عن بيان أمرٍ غامضٍ ، وغموضه عظيمٌ الخطر ، وترك البيان عنه وكشف غموضه مضلّةً ، وشبيهه باحتجان الأمانة أو خيانتها .

وذلك أنّ سبيلنا اليوم إلى الشعر القديم كلّهُ ، هو كُتُبُ اللُّغة التى قيّدت معانى الألفاظ وضبطتها ، ثم كتب شراح الشعر من القدماء .

وكُلُّ ناظرٍ منّا اليوم فى الشعر الجاهلى ، لا يجد بُدّاً من الرجوع إلى كتب اللُّغة ، وعليها يعتمد . فمن أجل ذلك كان واجباً أن يدرك المرء إدراكاً صحيحاً واضحاً نهج هذه الكتب ، وإلاّ استبهم عليه الطريق وضلّت خطاه .

كان همُّ كتب اللُّغة ، على وجه التحقيق ، ضبط أصولِ معانى الألفاظ ، دون ما سلكته هذه الألفاظ على ألسنة الشعراء من مجارات

وَدُرُوبٍ وَمُدَارِجٍ ، إِلَّا مَا شَدَّ مِنْ ذَلِكَ عِنْدَ اسْتِشْهَادِ أَصْحَابِ اللُّغَةِ بِشِعْرِ شَاعِرٍ بَعِينِهِ .

ولو أنها فعلت غير ذلك ، لخرجت عن أن تكون كُتُبَ لُغَةٍ ، إلى أن تكونَ كُتُبَ نَقْدٍ لِلشُّعْرِ ، وبيانٍ عن معاني ألفاظ الشعراء جميعاً ، حيث قَلَّبُوها في أحوالها ، من إسباغٍ وتعريةٍ ومجازٍ واستعارةٍ وكنايةٍ وما قارب ذلك . وهذا أمر شبيه بالمستحيل في تأليف كتب اللغة .

وليس معنى ذلك أن كتب اللغة لا تُغنى شيئاً ولا تنفع في فهم الشعر ، بل معناه أن النَّاطِرَ فِي الشَّعْرِ الجاهلي ، ( وهو موضوع حديثنا هذا ، على الوجه الذي بينته آنفاً ) ، مفتقرٌ ، بعد مراجعة اللغة والتدقيق في فهم أصول الألفاظ ، إلى شيء زائد على نصِّ كتب اللغة . وإذا وقف المرء عند منطوق النصِّ وحده ، بقي الشُّعْرُ الذي ينظر فيه مَطْمُوساً في موضعٍ ، مُتَفَكِّكاً في موضعٍ آخر ، مَبْتَوِراً في موضعٍ ثالثٍ ، فعندئذ يتمرّد الشعر ، تم يذهب عنه جامحاً ولا ينقاد .

وما يطالبنا به فهم الشعر وتمثُّلُ بناءِ القصيدة من هذه الزيادة على نصِّ اللغة ، هو اليوم الإشكال الأعظم . فالشُّراح ونقاد الشعر القدماء ، حين تيسر لهم أحياناً أن يزيدوا على نصِّ ما في كتب اللغة عند شرح الشعر ونقده ، فإنما تيسر لهم ذلك بالإحاطة التامة بالشعر كله ، وبعلبة الثقافة العربية عامّة على المعرفة في زمانهم ، وبالْفَهْمِ لمناهج الشعر والشعراء عامّة ، وبِقُرْبِ عهدهم من منابع هذا الشعر بلا انقطاع ، ثم بتسلسل التلقّي عن الماضين ، مع كثرة الشيوخ العلماء الذين يُسْنَفِي بعلمهم من داءِ الحَيْرَةِ والشُّكِّ ، وتوافر الكُتُبِ الأصول التي تضيء للتأثر الطريق .

أما اليوم فالأمر مختلف ، تمزقت أكثر علائقنا بماضينا ، وانحسر مدُّ الثقافة العربية ، وغلب علينا من أخلاط الثقافات ما غلب ، وتباعد العهد ، وقلت الكتُبُ الأصول في أيدينا ، وانقطعت سلسلة التلقّي عن الماضين ، وفنى الدوّاء الشّافي أو أوْشك ، واستفحل الداءُ أو كاد .

فالجهدُ الذى يفتقر إلى بذلِهِ كلُّ ناظر فى الشعر القديم ، جهدٌ عظيم ، تمده قوةٌ لا تضعف ، وقدرةٌ على الاستقصاء والاستيعاب ، وعلى التحزّى والضبط ، مع ترك التهاون ، ودقّة الملاحظة للفروق ، ومع الحذر الشديد من غلبة إلف الزمان الذى نحن فيه . ومن أخطأ ذلك كله ، وقف عاجزاً عن تمثّل القصيدةِ جُملةً ، أو تمثّل أبياتها مفردةً . فما ظنكُ به إذا نصب نفسه للفصل فى قضية ترتيب القصيدة ، وفى إعادة بنائها على الوجه الذى يبيّناه ؟

ولستُ أريد أن أجعله أمراً مُعجِزاً ، ولكنى أريدُ أن تستبينَ لك المصاعبُ حتّى لا تستخفك الجرأةُ حيث ينبغى التأنّى والحذر .

\* \* \*

أمّا شُرُوحُ الشّعْرِ من القدماء ، وهم الذين لا غنى لنا عن مراجعة ما كتبوا عند التّظر فى الشّعْرِ الجاهلى خاصة ، فلا بد من نظرة عَجَلَى تُحيط بما كتبوا وألفوا .

ومراجعةُ أكثر شروح الشعر ، تدلُّنا على أنّ هؤلاء الشُّراح كان أكثرهم أقرب إلى أصحاب اللغة وأهل النحو ، أو إلى العلماء بالأدب عامة . وجمهرةُ شُروحهم مبنيةٌ على تفسير ألفاظ اللغة ، وعلى بعض ما يتصل بالنحو عند حاجتهم إلى البيان عن تركيب الأبيات التى



يشرحونها ، وعلى أخبار الشعراء والقبائل ، وعلى ذكر الحوادث التي  
ربما دلت عليها الشعر أو أشار إليها ، وجميع ذلك لا غنى عنه في فهم الشعر ،  
وفيه من الفوائد ما لو أخطأناه لعشر فهم بعض الآيات عُشرًا شديدًا .

ومع ذلك فبيّن للمتأمل أنهم صرفوا أكبر مجهودهم في النظر إلى  
لغة الآيات وهي تفاريق غير مجتمعة ، ولم يبالوا شيئاً بالنظر في جملة  
القصيدة ، وما ينتظمها أو يتخللها من مرامي الشاعر في شعره .

فمن أجل ذلك وقع في شروحهم لبعض ألفاظ الآيات ، تفسير  
لغية ، ولكنّه تفسير يقع دون غرض الشاعر أحياناً ، أو يزيد عليه أحياناً  
أخرى ، ويقع فيها أيضاً من الشرح ما غيره أولى به ، وما هو خطأ محض  
في معنى الشعر ، وإن كان صحيحاً في معنى اللغة وفي معنى شعر غيره  
أكثر تداولاً وشهرةً ، ويقع فيها أيضاً ما أغفلوا شرحه لظنهم أنه ظاهر  
مألوف ، وهو أحقّ بالشرح والبيان ، لأنّ ظهوره خادع ، فإذا زمت  
الإبانة عنه بالظاهر والمألوف التوث عليك الإبانة . وفي كلّ هذا أو بعضه  
حيفٌ على الشعر شديد .

والعلة في ذلك كله هو ما قلت لك ، من أنّ أكثر الشراح القدماء  
كانوا من أهل اللغة وأصحاب النحو وعلماء الأدب .

وأولى الناس كان بالبيان عن معاني الشعر هم الشعراء والتقاد .  
أمّا الشعراء ، فهم في كل زمان ، وفي كلّ لسان ، يشغلهم الشعر  
نفسه ، وتشغلهم أنفسهم عن التعرّض لمثل ذلك ، إلاّ القليل في زماننا ،  
والقليل القليل فيما مضى ، إلاّ في الفرط والندرة ، وفي القليل جداً من  
الشعر ، حتى لو التمسته لم تكد تصيبه . وأمّا التقاد ، فينبغي أن نعلم  
أولّ كلّ شيء أن معنى « التقاد » في القديم ، مفارق لمعناه عندنا في

زماننا ، ولم يكن له اسم يستقل به ويفرد ، حتى يكون فثاً من الأدب قائماً برأسيه ، له رجالٌ يتولَّونه ويمهدون سُبله .

وأكثر الذين استوت لهم القدرة على « التقد » من القدماء ، تحوَّلوا عن تأصيل النقد واستيفاء قواعده ، وشقَّ سُبله ، إلى تأصيل علم البلاغة والبيان ، وبناء قواعدهما ، أو إلى نقد التفاريق والتفاصيل في الشعر، دون نقد جملة القصيد، والإبانة عن معانيه، وتجليه أسرار جماله .

ولو قُدِّر لتراث العربيَّة أن يسيرَ في طريقه إلينا مُتكاملاً ، يمدُّ أوَّلَه آخرَه ، لانتهى زماننا إلى ظهورِ جيلٍ من سُراحِ الشُّعر ونقادِه ، قد توفَّرت لهم إحاطةُ الماضين وإبداعُ المُحدِّثين . ولكن شاءَ اللهُ أن ينقطعَ السَّبيلُ ، وعسى أن يتَّصلَ يوماً ما ، فجاءَ جيلُ النُّقادِ من المُحدِّثين ، وقد بليتِ الحبالُ التي تربطهم بماضيهم ، وانبتت الأواصِرُ ، وصرفتهم عن الشُّعر القديم كلُّه صوارفٌ غَلَبَتْ عليهم ، فأعرضوا عنهُ كلَّ الإعراضِ ، بل ازدروه واستخفَّوا به وأنكروه وأسأوا القائلةَ فيه .

وانتهى الأمر إلى وقوع هذا الشُّعر في قبضة طائفةٍ من المتخصِّصين ، ( بحكم ظروف الدِّراسة فحسب ) ، لا عن مؤهبةٍ أو فطرةٍ ، فأنزَلوا أنفسهم منازل سُراحِ الشُّعر ونقادِه ، وليست لهم إحاطةُ الماضين بلغتهم وتراثهم ، ولا قدرةُ المُحدِّثين على الإبداع في البيان عن معاني الشعر ، ورأينا منهم عجباً عجيباً في شرح الشُّعر القديم ، ووقع الشُّعر كلُّه بين شقِّي الرِّحاح ، بين عَجْزِ العاجزين ، وإعراضِ المُعرضين ، فاشتدَّ العبثُ ، وكثُرَ الحَبْثُ .

ومع ذلك فاليأس خليقةٌ منكرة ، والبشْرُ لا يُعجزهم شيءٌ إذا أرادوه وسلكوا له سبيله ، واتخذوا له عُدتَه . وعسى أن يُفضى ما نحن

فيه إلى خير كثير ، يوماً ما .

فهذه صفةُ الباب الثاني من المنهج . فهو ، كما ترى ، مرتقى عويص صعب الجانب ، متشعب المذاهب ، سالكه سارٍ على غرر . فمن رام التوغل فيه بلا مؤهبة أوتيتها ، وبلا عُدَّة هيأها ، وبلا وِرْع يُكفِكِفُ من جراته وتَهوُّره ، بلغ الغاية في الإساءة ، وشمخ عليه الشُّعْرُ ، ولن يأمن أن تزلَّ به قدمٌ إلى مهوى بعيد القرار .

وقد سقطت الكلام فيه مختصراً ، مجرداً من الميثال ، وظننتُ أنَّ ذلك مغنٍ ، وأنه لن بضرّ ، لأنَّ تطبيقَ بعض المنهج على قصيدتنا هذه ، خليقٌ أن يكشف عن بعض ما أردتُ ، وإن كانت هذه القصيدة ، كما قلتُ مزاراً ، ليست بأمثل القصائد لتطبيق هذا المنهج ، لِقِلَّةِ زَوَائِهَا فيما بلغنا ، ولِقِلَّةِ اختلافهم في رواية أبياتها وفي جملة ترتيبها ، ولأنَّها من القصائد التي جاءت محكمة البناء ، ولذلك نجحت من تصرفِ أبي تمام في اختياره للشعر كعادته .

\* \* \*

كان « تأبط شراً » شاعراً مُجيداً ، وكان فاتكاً جريئاً بييساً ، يغزو على رجله لا يركب فرساً ، لأنه كما قالوا « كان أعدى ذى رجلين ، وذى ساقين ، وذى عَيْنَيْنِ » . وكان يُكثرُ الغارة على « هذيل » في ديارهم وحده ، وكان شديد التكاية فيهم ، وله فيهم وقائع مُنكرة ، ينال منهم وقلما ينالون منه . حتى إذا حانت مَبِيئته وفرغ أجله ، ظفروا به في آخر غاراته عليهم ، عند جبل في بلادهم يقال له : « سلع » ، فاحتملوا جثمانه فرمؤا به في شُعب من شُعب سلع ، فيه غاز يُقال له : « غار رخمان » .

وكان « لتأبط شراً » ابن أخت ( هو خُفافُ بِنُ نَضْلة ، إن صحَّ ذلك ، كما سلف في المقالة الأولى ) ، فلما بلغه خبرُ قتلِ خاله ، حمي واحتدم ، فحرم الخمر على نفسه ، على عادتهم في الجاهلية ، لا يذوقها حتى يدرك بثأر خاله ، وقد فعل . ثم قال أكثر هذه القصيدة بعد أن شفى غليله من « هذيل » ، ونقض وتره ( أى أخذ ثأره منهم ) ، وحلت الخمر وكانت حراماً .

هذا لبُّ القصة بلا حواشٍ . فمن الخطأ أن يُقال إن هذا الشاعر قال قصيدته في « طلب الثأر » أو التحريض عليه ، لأنه إنما قال أكثرها بعد أن أدرك ثأره في « هذيل » ، لا قبل إدراكه ، ومن الخطأ أيضاً أن يقال إنه قالها « يرثى خاله تأبط شراً » ، لأنه لم يقصد قصيد الرثاء ، والقصيدة ليست من الرثاء في شيء ، وليس فيها تفجّع ظاهرٌ على هالك .

وإنما يقول ذلك من يقوله ، لأن الإلف شديد الأثر في النفوس والعقول والألسنة ، ونحن قد ألفتنا تقسيم الشعر إلى مديح ورثاء وتشبيب وحماسة وفخر ، كما هو معروف ، ثم جرّ ذلك إلى تصنيف القصائد في أبواب من الكتب موسومة بهذه الأسماء ، كما فعل أبو تمام في حماسته ، حيث وضع هذه القصيدة في « باب المراثي » من كتابه .

وهذا الإلف إذا غلب ، فرّما أضرب ، وربما ضلل ، وهو حرّى أن يقود الألسنة عجالاً إلى منح القصائد صفات ليست لها ، ويؤيغ النظر فيها إلى معنى الباب الذي أدرجت فيه ، فيصير ذلك حائلاً بيننا وبين إدراك حقيقة ما حرّك الشاعر حين ترنم ، وحقيقة الأصل الذي بنى عليه أبيات قصيده ، ثم تجربنا هذه السمات التي نسم بها القصائد ، إلى نُعوت يبرأ منها القصيد ونغمه جملةً وتفصيلاً .

ولا يزال بنا تداعى معانى الألفاظ والسّمات ، حتى يستدرجنا إلى  
 غُموض معنى القصيدة غموضاً يُفضى إلى فُقْدِ سِحْرِهَا وَجَمَالِهَا ، وإلى  
 طَمْسِ سِرِّ النَّعْمِ الْمُسْتَكْنِ فِي بَحْرِهَا ، ويذهبُ جُهدُ الشَّاعِرِ باطلاً .

\*\*\*

وبيان ذلك أن هذه القصيدة ، كما تراها منشورة ، مقسّمة سبعة  
 أقسام<sup>(١)</sup> :

**القسم الأول :** أربعة أبيات ، ذكر الشّاعرُ فيها قَتِيلاً لا يُطَلُّ<sup>١</sup>  
 دمه ، هو خاله ، كُتِبَ عليه أن يَسْتَقِيلَ وحده يادراكِ ثأره ، فبيّن أنه  
 لذلك مُطِيقٌ ، وله معدّ متأهب ، لا يشغله عنه شيء .

**والقسم الثاني :** تسعة أبيات ، ذكر في البيت الأول منها وَقَعَ  
 الخبرِ عليه وعلى أهله حين جاءهم نَعْيُ خاله ، وأنه فَقَدَ بِفُقْدِهِ ضَرْباً من  
 الرِّجَالِ قَلِيلَ النِّظِيرِ ، ثم نعت أخلاقه في جميع أحواله نعتاً دقيقاً في  
 الأبيات الثمانية الباقية .

**والقسم الثالث :** أربعة أبيات ، وصف فيها نفسه والفتيان من  
 أصحابه ، وكيف كان مسيرهم إلى حيث أدرك مرّة ثأر خاله ما شفى  
 نفسه ، حتى انفتل بهم راجعاً إلى ديارهم .

**والقسم الرابع :** ثلاثة أبيات ، عقّب بها على ما أدرك من ثأر  
 خاله ، وبين أن هديلاً ، لم تنله وحيداً ، إلّا بعد أن أكَثَرَ التَّكَايَةَ في  
 جماعتهم مرّة بعد مرّة ، وبعد أن أذْلَهُمْ وَأَقْضَ مَضَاجِعَهُمْ ، وبعد أن نال  
 منهم ما نال دهنراً طويلاً .

(١) راجع القصيدة أول هذا الكتاب .

والقسم الخامس : بيتان ، هما تعقيبٌ على ما ذكر قبله من إدراك ثأره ، فوصف فيها نَفْسَهُ ، وأنَّ « هديلاً » لقيت منه مثل الذي لقيت من خاله من قبل .

والقسم السادس : بيتان ، يبيِّن فيهما أنَّ الخمر التي حرَّمها على نفسه قد حلَّت له ، بعد إدراكِ ثأره ، ثم سأل صاحبه « سوادَ برنِ عمرو » أن يسقيه منها ما يُنْعِشُه ، ويكشفُ عنه ما لَقِيَ من الضَّرِّ بعد فُقدانِ خاله .

والقسم السابع : بيتان ، سَخِرَ فيهما من قَتْلَى « هذيل » حيث تركهم صَرْعَى للثُّسور ، وآب هو إلى دياره راضياً عن نفسه .  
وهذا ترتيبها كما رتبها الشاعر ، أما تَرْتِيبُهَا على الفترات التي قالها فيها فسيأتى فيما بعدُ بيانه .

والقصيدةُ ، كما ترى ، خاليةٌ من الرثاء والتفجع ، وبريئةٌ من التحريض على « طلب الثأر » ، فليس يحسن إذن أن توصف بأنها قصيدة « ناثرة مفعمة بروح الانتقام » ، كما قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب ، أو أنها : « تعبيرٌ ليس كمثله تعبير عن روح الشاعر ، جياشة ناثرة غاضبة ، لا يكاد يستطيع كبحها عن أن تثار للقتيل لساعتها » ، كما قال الدكتور محمد كامل حسين .

ولأنَّهما ذهبا هذا المذهب ، اتفقا جميعاً على صفة بحر القصيدة ، بأن فيه « صلابةٌ ووحشيةٌ وعُنفٌ وقعقعةٌ وتقطُّعاً ، وأن تفعيلاته ، لا يُستبعد أن تكون اقتبست من قَزَعِ الطبول التي كانت تُدقُّ للحزب » ، كما قال الدكتور عبد الله الطيب . أو أنَّ حركة موسيقى هذا الشعر « تشبه حركة الخيل حين يصطدم بعضها ببعض في حوْمة

الوغي عند التقاء الفرسان » ، إلى آخر ما قال الدكتور محمد كامل حسين .

وهذا كله من جريرة تداعى معانى الألفاظ التى توصف بها القصائد ، ومعانى السمات التى بها تُوسم . وسأزيد هذا الأمر بياناً فيما يلى .

\* \* \*

وهذه القصيدة معقودة على تذكر شىء مضى ، حدث به الشاعر نفسه ، فتغنى وترنم ، إلا الأبيات الخمسة فى أوله ، فإن لها شأناً آخر .

وأنا أرجح أن أول بيت قاله شاعرنا هو البيت الخامس ، لأنه أشبه شىء بصرخات مفرج تنابعت . وهو البيت الفرزدق فى القصيدة كلها ، الذى يشبه أن يكون خرج مخرج الرثاء . وكأنه زورده فى نفسه ورجعه لسانه ، ساعة جاء نعى خاليه « تأبط شراً » فاستثاره . ثم كف عن الإيغال فى رثائه لسبب ما ، صرفه عن التفجع إلى ما هو أجل منه .

وتركيب البيت ، ولا سيما صدره ، زفات متقطعة متتابعة عن كيد فراها الرزء المرمض .

« خبر ما » قدم الفاعل على فعله ، وأدخل على « الخبر » « ما » التى تجيء حشواً ، لتدل على الإعراض عن وصف الشىء بما ينبغى له من الصفات ، لأنك مهما وصفته فبالغت فى الصفة فلن تبلغ كنهه .

وهذا الحشو يلزمك سكتة بعده عند إنشائه والترنم به ، لأنه يزيدك لهذا الخبر المهول استهواً ، حتى تكف من ذات نفسك ، ويجعل

هذا الذى جرى على لسانك كأنه قائم بنفسه منقطع عما بعده .

ومجىء هذا الحشو « ما » ، أسلوب في اختصار اللفظ ، يُفضى إلى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يدانى ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من تراؤف الصفات ، ومن أحسن ما وقع فيه ، قول امرئ القيس :

وحديث الركب يوم هُنا وحديثنا ، على قصيرة

« حديث ما » ، يذكر حديثا كان بينه وبين صاحبه له ، « على قصره » ، يتحسر على ما فاته من تطاول استمتاعه به ، فبلغ بترك صفة « الحديث » ما لا يبلغه إثبات الصفات .

ومن قال : إن « ما » زائدة في مثل هذا الموضع ثم سكت ، فقد أساء ، وإنما هو مُعرب لا غير .

والشواهد على « ما » هذه كثيرة مُعجبة ، لا يكاد حسنها يدرك ، وستأنى مرة أخرى في هذه القصيدة .

ثم قال شاعرنا : « نابتنا » ، فألزمك بعده سكتة أخرى ، لأن الكلام قد تم ، لا يتطلب زيادة ، فهو منقطع عما بعده ، كانقطاعه عما قبله .

وإتيائه في هذا الموضع بقوله : « نابتنا » غريب ، لأنه لا يقال : « نابتنا خير » ، وإنما يقال : « نابتنا رزء » من أزراء الدهر ، أو نابتة من نوابه » ، ويقال : « جاءنا خير أو أتانا » ، والذى حسن استعمال هذا الفعل في غير حقه من الكلام ، هو انقطاعه اللازم عما سبقه ، وانقطاعه اللازم عما لحقه ، حتى صار بين هاتين السكتتين كأنه فِعْلٌ



مُحَدَفٌ فَاعِلُهُ وَأَضْمَرُ ، وَكَأَنَّهُ خَرَجَ مَخْرَجَ الصُّفَةِ لِلخَبِيرِ قَبْلَهُ .

ثم عاد بعد هذه السكتة الثانية فقال : « مُضْمَيْلٌ » فَجَاءَ بِصِفَةِ طَالِ الْفِصْلِ بَيْنَهَا وَبَيْنَ مَوْصُوفِهَا ، حَتَّى تَوْشِكُ أَنْ تَكُونَ صِفَةً أُفْرِدَتْ لِمُحَدَوْفِ مَضْمَرٍ . وَكَأَنَّهُ كَادَ يَقُولُ مَرَّةً أُخْرَى : « خَبِيرٌ مُضْمَيْلٌ » فَقَدْ نَسِيَ أَنَّهُ قَالَ : « خَبِيرٌ مَا » ، ثُمَّ عَادَ فَتَدَكَّرَ ، فَحَدَفَ لَفْظَ « خَبِيرٍ » وَاسْتَمَرَّ ، وَبَقِيَتْ « مُضْمَيْلٌ » كَأَنَّهَا قَائِمَةٌ وَحدهَا بَعْدَ السَّكْتَةِ الثَّانِيَةِ ، وَبَعْدَ انْقِطَاعِ الْكَلَامِ .

ولو ساق عبارته هكذا : « نَابِتًا خَبِيرٌ مُضْمَيْلٌ » ، لَكَانَتْ كَلَامًا مَغْسُولًا سَاقِطًا لَا يَرْضِيهِ عَرَبِيٌّ .

« فَتَشْعِيثُ الْكَلَامِ وَتَقْطُوعُهُ » ، وَإِنْشَادُهُ وَكَأَنَّ كُلَّ كَلِمَةٍ مِنَ الْكَلِمَاتِ الثَّلَاثِ جَمَلَةٌ قَائِمَةٌ بِرَأْسِهَا ، هُوَ الَّذِي زَادَ مَا أَصَابَهُ عِنْدَ نَعْيِ خَالِهِ هَوَلًا وَقِظَاعَةً وَتُكْرًا ، حَتَّى كَأَنَّ لِسَانَهُ قَدْ اخْتَلَطَ ، وَمَا جَثَّ عَلَيْهِ الْأَلْفَاظُ ، وَاضْطَرَبَتْ ، وَزَالَتْ عَنِ مَوَاقِعِهَا فَاخْتَلَّتْ . فَبَلَغَ بِهَذَا التَّرْكِيبِ الْمُشْعِثِ الْمُتَقَطِّعِ مَا لَا يَبْلُغُهُ أَعْظَمُ التَّنْفِجِ .

و« مُضْمَيْلٌ » ، بَغْرَابَةٌ لَفْظُهَا ، وَبِشِدَّةِ حُرُوفِهَا ، وَبِقُوَّةِ تَصْرِيفِهَا وَوَزْنِهَا ، قَدْ اسْتَبَدَّتْ بِالْحَسَنِ كُلَّهُ فِي هَذَا الْمَوْقِعِ ، وَزَادَتْ كَلِمَةً أُخْرَى عَنِ أَنْ تَقُومَ مَقَامَهَا ، وَإِلَّا انْحَطَّ الشُّعْرُ وَانْحَطَّ نَعْمُهُ دَرَجَاتٍ .

وَأَصْحَابُ اللَّغَةِ يَقُولُونَ : « الْمُضْمَيْلُ » ؛ الْمُتَنَفِّخُ مِنَ الْعَضْبِ ، وَ« الْمُضْمَيْلُ » ؛ الشَّدِيدُ . فَلَوْ اقْتَصَرَتْ عَلَى نَصِّ اللُّغَةِ هُنَا فِي تَفْسِيرِ هَذَا اللَّفْظِ ، لَفَقَدَ الشُّعْرُ مَعْنَاهُ . وَإِنَّمَا فَخَوَى مَرَادَ الشَّاعِرِ أَنْ يَدُلُّكَ عَلَى أَنَّهُ كَلِمًا زَادَ الْخَبِيرَ تَأْمُلًا ، زَادَ تَفَاقُمًا وَتَعَاظُمًا ، وَأَطْبَقَ عَلَيْهِ إِطْبَاقًا ،

وأحاط به إحاطة لا تدع له من إطباقه عليه مخرجاً ، فأولى أن يُقال : إنه من قولهم : « اصمَّالُ الثَّباتُ » ، إذا التفَّ وعظَّم وأطبَّقَ بعضُه على بعضٍ من كثافته .

وأصل هذه المادة في اللغة : « صَمَلٌ يَصْمَلُ صُموْلاً » : إذا صلب واشتدُّ واكتنَزَ ، يُوصف بذلك الجمَلُ والجَبَلُ والرَّجُلُ وما أشبه ذلك .

فأنت في مثل هذا الموضع محتاج في البيان أن تزيد على نصِّ اللغة ، مُستديلاً بأصل مادة اللغة .

ثم أَوْغَلْ شاعرُنَا في صفة « الحَبِيرِ » ، بعد ثلاث سَكَنَات ، وبعد تَشْعِيبِ مَاهِرٍ مُحَكِّمٍ ، وبعد أن مثَّل لك إطباقه عليه ، وسدَّه عليه المنافذَ ، فقال : « جَلٌّ ، حتَّى دَقَّ فِيهِ الأَجَلُّ » ، وهو كلامٌ سهل منسابٌ ، بعد كلامٍ مُتَقَطِّعٍ يتعثَّر ، فهذا هو البَسْطُ والقَبْضُ الذي وصفته لك آنفاً في « بحر المديد » .

و « جَلٌّ » ، عَظْمٌ حتَّى بَلَغَ الغَايَةَ التي لا تُحَدُّ ، ولذلك جاء في صفة سبْحانهِ « الجَلِيلِ » ؛ وهو العَظِيمُ الذي لا تُدْرِكُ الصِّفَةُ عَظْمَتَهُ .

و « دَقٌّ » : قَلٌّ وصَغُرَ وحُفِرَ ، كأنَّهُ سُحِقَ سَحَقاً . وقوله : « دَقٌّ فِيهِ » ، يعني إذا قيس به أَجَلٌ ما يجدُ النَّاسُ مِنَ الأَرْزَاءِ ، صار أَجَلٌ أَرْزائِهِمُ صَغِيراً هِيناً غامِضاً لا يُؤْبَهُ لَهُ .

و « في » هنا ، هي التي في قوله تعالى في سورة التوبة : « فَمَا مَتَاعُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الآخِرَةِ إِلاَّ قَلِيلٌ » [ آية : ٣٨ ] أى إذا قيس هذا بهذا .

وهذا البيت ، كما ترى ، نَفَثَةٌ محزونٍ أذهله الحزن حين فَجَأَهُ ، فزَفَرَ زَفْرَةً بعد زَفْرَةٍ بعد زفرة ، فهو لذلك أَحَقُّ بالرتاء ، وأحقُّ بأن يكون أوَّلُ ما قاله الشاعر . فلَمَّا صرفه عن الإيغال في الرثاء ما صرفه ، استبقاه حتى أنزله من قصيدته أَحَقَّ المنازل به ، حين عاد فبنى معنى القصيدة على غير معنى الرثاء . وهو البيت المفرد بالرتاء في القصيدة كلها .

وليت شعري ، لو ذهبْتُ هذا المذهبَ في شرح أبيات القصيدة ، يطولُ عليك وعلى ما أكتب ، فأختصر الكلام اختصاراً ، وأقنعُ باللمحة والإشارة دون التفصيل ، إلا فيما لا بُدَّ منه ؟ لا أدري .

وأما الأبيات الأربعة الأولى ، فليس فيها رثاء ولا تفجع ، ولا ثورة ولا غضب ، كما يقال ، بل هي أشبه بحديث نَفْسٍ طَوِيَتْ على كمد مَغِيظٍ مُحْنِقٍ ، قالها الشاعر بعد أن صرفه عن الرثاء والتفجع ما صرفه .

ويؤشك أن يكون الذي أهُمَّهُ وشغَلَهُ ، حتى صَرَفَهُ عن الرثاء ، أن أخواله « بنى فهُم » ، زَهَطَ تَأَبَّطَ شَرًّا ، حين جاءهم نعيه ، أكثروا اللَّغَطَ في دَمِيهِ ، وبدا منهم التردُّدُ والإحجامُ عن إدراك ثأره ، وآثروا السلامةَ ، فقد هلك « تَأَبَّطَ شَرًّا » فتى « فهُم » ، وهلك قَبْلَ مهلكه الفَتَّاكُ من إخوته ، وهلك أشداءُ أصحابه في الغارات ، تفانَوْا جميعاً وهم حماة « فهُم » وأولو البأس فيها ، وإنما هلك « تَأَبَّطَ شَرًّا » وهو غازٍ في الطلبِ بثأرهم ، فكانَ القومُ أَحْجَمُوا لذلك عن الخروج في نقض هذه الأوتار ، وكذلك أوشك أن يذهب دَمُ « تَأَبَّطَ شَرًّا » هدرًا . فحزُّ ذلك في نفس ابن أخته ، وكان لخاله مُجِيبًا ، وبه مُعْجَبًا ، فطوى أحشاءه على الكمد ، وَحَزَمَ أمره على أن يستقلُّ بثأر خاله ، وحدث فتية من أصحابه بما يجدُّ في نفسه من حَزَازَةٍ ، فأجَمَعُوا على أن يُعِينُوهُ ويخرُجُوا

معه فى الطَّلَبِ بئارِ خاله ، وفيهم « سَوَاذُ هُنَّ عمرو » المذكور فى آخر القصيدة . ( وأظنه ولد « عمرو بن سفيان » ، أخى تأبَطَ شَرًّا ) . هذا ما استظهرته من سياق أخبار تأبَطَ شَرًّا وأصحابه .

وفى البيت الأول مَسَّ لا يخفى من المضاضة والألم ، يُنْيئُ عنه تنكيره ذَكَرَ خاله بتسميته « قَتِيلًا ذَمُّهُ مَا يُطَلُّ » ، أى هو أعلى من أن يذهب هَدْرًا ليس له مُطالب . وهو شبيه بالتعريض والتهكُّم الخَفِيُّ بأحواله ، حيث أَحَجَمُوا وَأَثَرُوا السَّلَامَةَ .

وزاد ذلك وضوحاً حين قَفَى عليه بقوله : « قَذَفَ الْعِبَاءَ عَلَيَّ ، وَوَلَّى » ، فجعلَ هذا القتيل يُقبل عليه فيقذف على أكتافه هو وحده عِيماً ثقيلاً ، ثم يولى عنه ذاهباً لا يعود . وما خصَّه بهذا العبء الثقيل ، إلا لأنه لم يجد فى أحواله أحداً يقوم به غيره . وهذا يوشك أن يكون عتاباً قارصاً ، وإنكاراً شديداً على أحواله « بنى فهم » حيث قَعَدُوا عن الثَّارِ بِمَقْتَلِ خاله .

ثم زاد الأمر وضوحاً حين قال : « أَنَا بِالْعِبَاءِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ » ، فقوله : أَنَا بِالْعِبَاءِ « تأكيد لانفرادِهِ باحتمال هذا الثُّقْلِ وقدرته على رفعه ، وأنه مطيق أن يحمل وحده ما كان حقُّ جماعتهم أن يحملوه . وهذا أبيضٌ تعريضاً وتهكُّماً .

وقوله : « له » أى من أجليه ، وهو حشو زاد الكلام قوَّةً ومحسناً ، وَمَنَحَهُ معنى جديداً ، فيه تعظيم لشأن هذا « القتيل » الذى لا يذهب دمه هدرًا يا حجام جميعهم عن الإدراك بئاره .

ولو قال : « وَأَنَا بِالْعِبَاءِ مُسْتَقِيلٌ » ، وحذف « له » لسقط

الكلام سقوياً ظاهراً . فهذه مهارة الشعر ، وسلطان « بحر المديد »  
الذى يحمل الشاعر على أن يَنبِذَ إليه بالكلمات حَيَّةً مُوجِزَةً مُقْتَصِدَةً  
خاطفة الدلالة ، فى أناة وتؤدّة . ويوقّعها فى حاقّ موضعها لا يتجاوزة ،  
كما قلت فى الكلمة السابقة .

ثم صرّح فى البيت الثالث بأنّ « القتل » خاله ، وأنّ الخوالة عَهْدٌ  
وذمام ، فإن كان فى بنى عمومة « تأبط شراً » من ينقض العهد  
والذمام ، فهو « ابن أخت » لا تُحلّ عقدة خوولته ولا تُنقض . وهذا  
تعريض شديد وتهكّم .

وقوله « ووراء الثأر » ، يعنى أنه مطالب به ، يذهب فى طلبه  
حيث ذهب ، لا يفتر عنه .

وقوله : « مئى » ، حشو ثالث ، كالذى وصفت قبل قليل . لو  
قال : « ووراء الثأر ابن أخت » ، نزل الكلام وانحطّ ، وإنما رفع منه  
هذا الحرف الموجز المقتصد ، ومعناه عندهم « مِنْ نَفْسِي » ، وهم  
يُسَمُّونَه « التجريد » ، وسيأتى مثله فى البيت الحادى والعشرين ، ومن أجود  
ما جاء منه فى غير هذا الشعر ، وغير هذا البحر ، قول أبى كِنانة السلمى :

كذلك قَضَيْتُ لِلإِخْوَانِ ، إِيَّىْ أَدِينُ عَلَيْهِمْ وَأَدِينُ بِيئِى  
أى أدين من نفسى ، أعطيهم من نفسى مثل الذى أطلبهم أن  
يعطونى من أنفسهم .

أمّا البيت الرابع ، فهو ختام هذا القسم الأول من القصيدة . لما  
زال يرتقى فى خفيّ تعريضه وتهكّمه بأحواله الذين قعدوا عن طلب ثأر  
خاله ، من ذكر العباء الثقيل الذى يستقلّ وحده بحمله عن جماعتهم ،

إلى عهد خؤولته الذى لا يُنقض ، إلى السعى فى طلب النار ، فهو أبدأ  
« مُطْرِقٌ يَزْشُخُ مَوْتًا » .

و « المُطْرِقُ » عند أصحابِ اللّعة هو الذى مال برأسه ، وأزخى  
عينيه ينظر إلى الأرض مُقْبِلًا ببصره إلى صدره ، وسكت ساكنًا لا يتكلم  
ولا يتحرك .

وينبغى أن يُزاد هنا فى معنى البيت ؛ أنه يفعل ذلك من امتلائه  
بالكَمَدِ والْحَتِّقِ ، ليكون ذلك صلة لقوله « يَزْشُخُ مَوْتًا » ، لأن  
« الرُّشْخُ » هو تحلب الماء من الإناء الممتلىء ، أو تَقْصُدُ العرق من الجبين  
وسائر الجسد ، إذا امتلأ الجسم ماء .

وقوله : « يَزْشُخُ مَوْتًا » ، كلام موجز لا نهاية لحسنه . وأما  
« إِطْرَاقُ الْأَفْعَى » ، فكُمُوته بين الأحجار وسكوته لا يتحرك ،  
و « الصِّلُّ » الحية القديمة التى صَغُرَتْ من القدم ، تكْمُنُ بين الحجارة  
والصِّفا ، وهى أحبُّ الحياتِ ، تقتل إذا نهشت من ساعتها ، وبما يزيدك  
بصفتها خبرة ، قول النابغة :

صِلُّ صَفَا ، لَا تَلْتَوِي مِنَ الْقِصْرِ      طَوِيلَةُ الْإِطْرَاقِ مِنْ غَيْرِ خَفَرٍ

دَاهِيَةٌ ، قَدْ صَغُرَتْ مِنَ الْكِبَرِ      مَهْرُوتَةٌ الْأَشْدَاقِ حَوْلَاءِ النَّظَرِ

تفتّر عن عُوجِ جِدَادٍ كَالْإِبْرِ

فهذه الصفة التى وصف بها الشاعر نفسه فى ختام هذا القسم  
الأول ، كلّها تلميح متتابع باللفظ ، تنشأ عنه صورة ذات ألوان وظلال :  
رَجُلٌ مُطْرِقٌ مُحْتَبِقٌ مُرَبِّدُ الرَّجْرِ ، صَارِمٌ الْقَسَمَاتِ ، قَدْ بَرَاهُ الْغِلُّ  
وَالكَمَدُ ، يَنْبِىءُ عَنْ عَزْمٍ لَا يَلِينُ ، وَفِكْرٍ لَا يَفْتُرُ ، وَحَقْدٍ يَمْلَأُ إِهَابَهُ لَا

يَنْضَب ، في رُفَعَةِ أَلْوَانِهَا وَظِلَالِهَا نَاطِقَةً بِالموت تَحِيْطُ بِهِ ... وَزَادَ هَذِهِ الصُّورَةَ تَحْدِيداً ، وَزَادَ خَطْوَهَا مِضَاءً وَنَفَاداً وَحِدَّةً ، مَا يُوحِي بِهِ تَتَابُعَ أَلْفَظِهَا وَجَزْسِهَا ، وَالسُّكُنَاتُ الْخَفِيَّاتُ بَيْنَهَا ، هَكَذَا :

« مُطْرِقٌ - يَزْشَخُ مَوْتاً - كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى - يَنْفُثُ السَّمَّ - صِبْلٌ » .

وهذا ضرب آخر من التشعيث . غير الذي سلف في شرح البيت الخامس آنفاً . هو تشعيث لمخارج الألفاظ عند الإنشاد ، وأعان على تجويده سطوة « بَحْرِ المَديد » ، وما فيه من غَلْبَةِ الأَنَاةِ وَالتَّوَدُّدِ ، كما وَصَفْتُ فِي المَقَالَةِ السَّالِفَةِ (١) .

وهذه الأبيات الأربعة ، كما ترى ، أشبه بحديث النَّفْسِ ، حديث خَفِيِّ دَنْدَنَ بِهِ الشَّاعِرُ هَمَّهَمَةً وَغَمَّغَمَةً فِي صَدْرِهِ ، وَهُوَ يَتَجَرَّعُ غِيْظَهُ وَغَلِيْلَهُ مِنْ قُعُودِ أَحْوَالِهِ مِنْ « بَنِي فَهْمٍ » عَنِ المَطَالِبَةِ بِتِرَةِ خَالِهِ « تَأْبِطُ شِرْأً » . لَمْ يَخَاطَبْ بِهَا أَحَدًا ، وَلَمْ يُنْذِرْ بِهَا عَدُوًّا ، وَلَمْ يُجَابِهْ بِهَا أَحْوَالَهُ مُتَهَكِّمًا ، فَهَمَّ أَحْوَالَهُ وَإِنْ أَسَاءُوا ، فَأَخْفَى تَهَكُّمَهُ بِهِمْ كُلَّ الْخَفَاءِ . وَالَّذِي أَعَانَهُ عَلَى بُلُوغِ ذَلِكَ فِي شِعْرِهِ ، وَعَلَى التَّجْوِيدِ فِيهِ ، هُوَ مَا يَفْرِضُهُ « بَحْرُ المَديد » عَلَى مُرْتَكِبِهِ ، أَنْ يَرْكَبَ غَمْرَتَهُ : « بِالاقتِصَادِ دُونَ التَّبْدِيرِ ، وَبِالأَنَاةِ دُونَ العَجَلَةِ ، بِلا هِيَاجِ عَاطِفَةٍ ، وَلا تَضْرَمِ نَفْسٍ ، وَبِلا غُلُوٍّ فِي كِتْمَانٍ ، وَلا طُغْيَانٍ فِي بَرُوحٍ » ، كَمَا قُلْتُ فِي صِفَةِ هَذَا البَحْرِ فِي المَقَالَةِ السَّابِقَةِ .

وهذه الأبيات حديثٌ نَفْسٍ ، لِأَنَّهُ إِنَّمَا قَالَهَا بَعْدَ مَجِيءِ نَعْيِ

(١) انظر ما سلف ، ص : ١٤٥ .

خاله ، وَبَعْدَ انْقِضَاءِ لَغَطِ أَخْوَالِهِ فِي دَمِ صَاحِبِهِمْ وَأَحْيِهِمْ « تَأْبَطُ شَرًّا » ، وَبَعْدَ أَنْ أَحَسَّ إِجْمَاعُهُمْ عَلَى الْقُعُودِ عَنِ إِدْرَاكِ وَتَرِهِ ، فَطَوَى الصُّلُوعَ عَلَى الْغَيْظِ ، وَأَنْفَ لِنَفْسِهِ وَأَخْوَالِهِ ، فَأَمْسَكَ عَنِ التُّصْرِيحِ بِإِسَاءَتِهِمْ فِيمَا فَعَلُوا ، بِشَعْرِ يُرَوَى عَنْهُ ، فِيهِ ذَمُّهُمْ ، فَلِلذَلِكَ ذَنْدَنْ وَلَمْ يَبْخُ كُلَّ الْبُؤْحِ بِمَا فِي نَفْسِهِ مِنْهُمْ .

\* ( اختُرْتُ فِي رِوَايَةِ الْبَيْتِ الثَّانِي : « قَذَفَ الْعِبَاءَ » ) ، وَهِيَ رِوَايَةُ صَاحِبِ « التِّيْحَانِ » ، وَابْنِ عَبْدِ رَبِّهِ فِي « الْعِقْدِ » ، وَالزُّمَخْشَرِيِّ فِي « أَسَاسِ الْبَلَاغَةِ » ، دُونَ رِوَايَةِ أَبِي تَمَامٍ فِي الْحِمَاسَةِ : « تَخَلَّفَ الْعِبَاءُ » ، لِأَنَّهَا رِوَايَةٌ ضَعِيفَةٌ فِي حَقِّ مَعْنَى الْآيَاتِ ، وَأَخْشَى أَنْ تَكُونَ مِمَّا أَلْفَ أَبُو تَمَامٍ أَنْ يَغْيِرَهُ فِي أَشْعَارِ النَّاسِ ، لِعَادَتِهِ فِي اخْتِيَارِهِ . وَالرِوَايَةُ الْأُولَى مِنَ الْحِوْدِيَّةِ بِمَكَانِ شَايِخِ .

وَاخْتُرْتُ أَيْضًا فِي رِوَايَةِ الْبَيْتِ الرَّابِعِ : « يَوْشُخُ مَوْتًا » ، وَهِيَ رِوَايَةُ الْمَرْزُوقِيِّ فِي شَرْحِ « الْحِمَاسَةِ » ، وَصَاحِبِي « الْأَشْبَاهِ وَالنِّظَائِرِ » ، وَأَبِي الْعَلَاءِ فِيمَا نَقَلَ عَنْهُ التَّبْرِيزِيُّ ، دُونَ رِوَايَةِ التَّبْرِيزِيِّ نَفْسَهُ فِي شَرْحِ « الْحِمَاسَةِ » : « يَوْشُخُ سَمًّا » ، فَبَيْنَ الرَّوَايَتَيْنِ بَوْنٌ بَعِيدٌ .

\* \* \*

أَمَّا الْقِسْمُ الثَّانِي مِنَ الْقَصِيدَةِ ، فَاسْتَهْلَهُ بِأَوَّلِ بَيْتٍ قَالَهُ حِينَ جَاءَهُ نَعْيُ خَالِهِ ، فَطَاشَ لِحَبِّهِ وَوَلَّهْتَهُ الْفَجِيعَةَ ، وَلَكِنَّهُ أَنْزَلَهُ هَذَا الْمَنْزَلَ مِنْ تَرْتِيبِ شِعْرِهِ ، لِأَنَّ مَا بَعْدَهُ صِفَةٌ لِحَلَاثِقِ خَالِهِ وَشَمَائِلِهِ ، فَكَانَ هَذَا الْبَيْتُ أَشْبَهَ بِهَا .

أَمَّا الْآيَاتُ الثَّمَانِيَةُ بَعْدَهُ فَلَمْ يَقْلُهَا الشَّاعِرُ إِلَّا بَعْدَ فِتْرَةٍ طَوِيلَةٍ ؛ بَعْدَ



أن عقدَ عزمه أن يخرج في طلب دم خاله لا يذهب باطلاً ، لما نفّض يده من أحواله وحبس لسانه عن إساءتهم ، وعدّ نفسه هو وحده المطالب بإدراك الدّخل دونهم ، وبعد أن سار هو وأصحابه إلى « هذيل » فأوقعوا بهم ، وأدركوا الثأر ، ثم انقلبوا راجعين إلى ديارهم ظافرين .

وهو في ترتيب الفترات التي تَعَنَّى فيها بشعره آخر الفترات ، لأنها تقع في الفترة الخامسة ، بعد عودته راضياً عن نفسه وعن أصحابه الذين أزرّوه ونصروه في الإيقاع « بهذيل » قتلة خاله . ( الفترة الأولى ساعة جآءه التّعى ، والفترة الثانية حين استوثق من قعود أحواله عن دم أخيهم تأبّط شراً ، وسأئتين عند كل قسم زمنه الذي قيل فيه ) .

وإذا كان حافر الأبيات الأربعة الأولى التي افتتحت بها القصيدة ، هو سخطه على أحواله « بنى فهم » ، حيث نكثوا عهدَ الرّحم وخاسوا بميثاقها ، ثم حجبه هو لخاله ، ووفّاه بالعهد الذي توجه الرّحم للمخوولة = فإن حافر هذه الأبيات أخصّ . فقد تولّى هو ثأر خاله دون أهله وعشيرته « بنى فهم » ، وشفى غليله وآب سالماً راضياً عن نفسه ، ولعلّ خاله قد رضى عنه ، والهامة ( وهى روح القتيل الذى لم يُدرِك ثأره ) التي وقفت عند قبره تزفّو وتقول : « اسقونى ، اسقونى » ، قد طارت عنه بدرك الثأر . ومع ذلك ، فلو لم يكن « تأبّط شراً » خاله ، لبقى هو أيضاً أولى بدمه من قومه وعشيرته « بنى فهم » . لأنه وجد في نفسه حين خلا بها أن هذا « الدّهر غشوم » حين سلّب خاله تأبّط شراً نفسه وحياته ، قد سلبه هو أيضاً ضرباً من الرّجال نسيبج وخدي ، لن يجد مثله فى الناس أنى تلقّت . سلبه ما هو أعزّ من العمّ ، والحال ، سلبه الرجل الذى أحبه إعجاباً بأخلاقه ووجلاله وشمائله .

فحافظ هذه الأبيات الثمانية هو إعجابُه بالرجل في أخلاقه وخلاله  
وشمائله ، في العُسْرِ واليسرِ ، وفي الخير والشر ، وفي الرضى  
والعُصْب ، وفي الحَلِّ ، والتَّرحالِ ، وفي منازل الأمن ومطارح الأهوال .

فلذلك لم يثُب هذا الغناء بتدُّله ثاكيل ولا أئنه حزين ، بل بدأ  
يتغنى ويقول : « بَزْنَى الدهر » ، فخصَّ نفسه بمهلك هذا الرجل الذى لا  
يَشْرُكُه فى فقدائِه أحد ، وإن كان هذا الخُصوص نفسه قد أَسَمَّ الغناء  
نَفْحَةً شديدة الخفاء من معنى التعريض والتهمك ، الذى كان قد قد فرغ  
منه فى فاتحة القصيدة ، بأن أخرج الناس جميعاً من أن يَشْرُكُوه فى هذا  
«الرجل» بما فيهم أخواله الذين كصبوا عن الطلب بدم فتاهم وابن أحيهم .

قال : « بَزْنَى » ، ولم يقل : « غالى » ، ولا « فجعنى » ، ولا  
شيئاً مما ينطق بالفحيجة والبكاء ، بل ما هو إلَّا « بَزَّه » ، أى « سَلَبَهُ  
سلاحه » وانتزعه الدَّهْرُ منه انتزاعاً ، عَسْفاً منه وَقَهْرًا ، وتغلباً وقسراً ،  
كما ينتزع المقاتلُ « بَزَّ المقاتل » ، وهو سلاحه كلّه ، يدخل فى ذلك  
درعه ومعفره وسيفه .

وبدا يتغنى : « بَزْنَى الدهر » ، وأوجب بعده سكتة لطيفة ، لأنَّ  
هذا الفعل « بَزَّ » قد يتعدى إلى مفعول واحد ، ويراد به عندئذٍ مجرد  
الخبر عن وقوع السلب قهراً وعسفاً ، فالوقوف عند آخره يتم به الكلام ،  
ولكن هذا مكر الشعراء الخفيّ ، فإنه لم يرد الخبر عن مجرد السلب ، بل  
أراد « بَزَّ » الذى يتعدى إلى مفعولين ، فكان حق الكلام أن يقول :  
« بَزْنَى الدهر أَيْباً » ، ولكنه لما ذكر « الدَّهْرَ » ، وما لقي من عسفه به  
وبخاله ، فطُبع به وبخلائقه ، فكفَّ عن إيصال الفعل إلى مفعوله الثانى ،  
وتركه مطروحاً كأنه لا يتطلب هذا المفعول ، وأحب أن يصف « الدهر »

صفة تلائم فظاظته به وغلظته ، فقال : « وكان غَشُوماً » ، و  
« العَشُومُ » : الظالم الغاصب الذى يخبط الناس ، ويأخذ كل ما قدر  
عليه ، كأنه حاطب ليل يحتطب فى الظلام ، فيقطع كل ما قدر عليه من  
شئ بلا نَظَرٍ ولا فِكرٍ ولا تَبَيُّنٍ .

ولكنّ الفجيجة بخاله كانت ماثلة فى قرارة نفسه ، وهمت أن تبغته  
فتشغله وتنسيه ما بدأ به إذ قال : « بزنى » ، وراودته أن يمضى فيقول :  
« وكان غَشُوماً » ، فَجَعَنِي بِأَيِّ جَاؤُهُ مَا يُدَلُّ » ، ثم انتبه ، فأسقط  
« فَجَعَنِي » التى راودته من أعماق نفسه ، ولم يبال أن يمضى قائلاً  
« وكان غَشُوماً ، بِأَيِّ جَاؤُهُ مَا يُدَلُّ » ، فعل ذلك جرأة منه وشجاعة  
على اللغة .

وزين ذلك هذه الحال المعترضة بين « بزنى الدهر » ، وبين  
« بأى » .

وأهل اللغة يدعون أحياناً زيادة هذه « الباء » ، وأحياناً أخرى  
يسلكونها وأمثالها فى باب « التضمين » ، ويقولون : ضمّن « بزُّ » معنى  
« فجع » لأنّ كلّ من سلب شيئاً فُجع به . وهو كلام لو كان له عِناجٍ  
( أى حَبْلٌ يشدّه ويقوّيه ويمسكُه ) وإثما هو ما أقول لك ، لأنك لا  
تستطيع أن تقول فى مدرج الكلام ، على مذهبهم فى التضمين : « بزنى  
الدهر بأخى » ، وأنت تريد « فجعنى به » ، وإذا قلت ، فهو كلام غثُّ  
أسقَطُ من أن يُعتدَّ به . ( وسأقول كلمة ، فى آخر بيان هذه الأبيات ،  
عن استخدام هذا الشاعر للحروف حَذْفاً وإثباتاً ) .

ثم أقبل الشاعرُ بعد ذلك على غنائه ، وهو يستعيد في نفسه ذكرى الرجل الذى أحبه وأعجب به ، بلا هياج ولا ثورة ولا تفجع ، فقد شغلته مآثره ومناقبه ومكارمه وشمائله عن فجيعة فيه ، فانطلق يتغنى غناء قل أن يشبهه غناء . وكان بيت خاله « تأبط شراً » كان يتردد في مسامعه ليزيد ذكره وضوحاً وجلاءً .

إنه البيت الذى ختم به قافيته المشهورة المييفة ، بعد أبيات عتاقٍ جياذ ، ذكر فيها ملامة من كان يلومه من قومه ويعذله ، على إهلاك ماله وإتلافه فى الجود والسخاء ، فيقول له : أن كل مال هالك ، وأنه لن يكف عن إتلاف كل ما يجمع من مال : « حتى يلاقى الذى كل امرئ لاق » ، حتى يلقى منيته ثم يقول له : ويومئذ :

لَتَقْرَعَنَّ عَلَى السُّنِّ مِنْ نَدَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي

فمن أحق اليوم بأن يذكر بعض أخلاقه ، ويذكر الناس بها ، من ابن أخته الذى قذف عليه عيابه ، فطارث به منيته ؟ أو ليس هذا بعض العباء؟

ومضى يتمثل كعهده به فى حال بعد حال ، فى يوم بعد يوم ، ثم انبعث يتغنى بأخلاقه فى ثمانية أبيات من حُرِّ الشُّعْرِ وعتيقه ورائعه . يقسم كلماته لفظاً لفظاً على حركة « بحر المديد » بين البسط والقبض ، يبطئ مرة ويسرع مرة ، يذعن لسطوة النغم ، ثم يسطو بالنغم حتى يذعن له ، كلمات متعاقبة تنساب ، وكلمات مفردة تُنبئ على ذبذبات النغم وقرارته ، فينسب بها أو يتشد ، كلمات سافرة ، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب ، إشراق الإعجاب الحى المتألى ، يمسح بريقه ظل كآبة ترفرف عليها من بعيد ، من أهذاب البيت الخامس وصدر البيت السادس .

أى مهارة ! مهارة سابح في يمّ ، لا الموج غالبه ، ولا مهارته  
تخذله .

وهذا القسم من القصيدة حقيق أن يظهر بيان أوفى ، ولكنى  
حفت أن لا أفرغ من هذه المقالة ، فأرجأت ذلك إلى المقالة التالية .  
وأحب أن تعيد قراءته متأنياً ، فإننى إنمّا نشرت القصيدة منسمة  
بفواصلها ، لكى تقرأها ملتزماً ، بمواضع السكت عند كل فاصلة ،  
فعسى أن يغنى هذا عن بعض ما كان ينبغى أن أصفه ، واعلم أننا فى  
الشعر ، وإنمّا الشعر غناءً وترنم ، وللنغم معنى ينسرب فى معانى  
الألفاظ ، وللألفاظ معانٍ تتغلغل فى معانى النغم ، فمن غفل عن شىء  
منهما لشىء فقد جار عليهما جميعاً .

وفى هذا القسم الثانى من القصيدة ، كلمات كثيرة ينبغى أن أقف  
عليها مئيناً ، ولكنى قدمت عليهن بيتاً ، أحببت أن أبدأ به ، حتى يتصل  
الكلام بعد ذلك اتصالاً واحداً ، فإن الشراح أساءوا فى هذا البيت غاية  
الإساءة ، وطمسوا بهاء الشعر بإساءتهم ، وهو البيت الحادى عشر :

مُشِبِّلٌ فى الحىّ، أَحْوَى ، رِفْلٌ      وإذا يَعدو ، فِيسْمَعُ أزلُّ

فالمرزوقى ، وأبو العلاء المعرى ، والتبريزى مجمعون على أن  
الحرف « مسبل » ، هو من « إسبال الإزار » ، وهو إرخاؤه يُسحب على  
الأرض خيلاءً وكثيراً وتبخثراً ، لأن من عادة العرب أن يصفوا أهل النعمة  
فى حال الأمن والدعة بذلك .

وإنمّا « أَحْوَى » و « رِفْلٌ » ، فقد فرّ منهما المرزوقى فراراً ، فلم  
ينطق ، على غير عادته فى اللجاجة والإكثار .

وأما أبو العلاء المعرّي ، فإنه ذهب في « أحوى » ، مذهبين ، أحدهما : أن يكون معنى « أحوى » هو الذى به حُوّة ، وهى سمرة الشفتين ، تكون حمراء تضرب إلى السواد ، وذلك محمود فى النساء خاصة ، وبه سُمّيت أمنا ، رحمها الله ، « حواء » . وذهب أبو العلاء إلى تفسيره هذا التفسير ، إذا كان « مُسبِل » من « إسبال الإزار » .

والثاني : يكون « أحوى » ، من صفة الشُّعر ، وهو الأسود ، لأنهم كانوا يوقرون اللُّم ، ويصفون الشباب بحسن اللُّمة وسوادها ، وفسرها بذلك على أن تكون « مسبل » من إسبال الشُّعر وإرساله على الكتفين . فيكون « مسبل » عاملاً فى نصب « أحوى » ، أى هو « مسبلٌ شُغراً أحوى » .

وهذا المذهب الأخير هو الذى اقتصر عليه التبريزى . وهذا كلّهُ خلطٌ مُعرق فى الغنائة .

و « مسبل » فى هذا الشُّعر ، إنّما يعنى به فرساً عتيقاً ضافى السَّيب ، قد أسبل ذيله ، يرنخيه أو يشيل به ، ويضرب به يَمنة وَيَسرة ، واختال اختيالا ، وتبختر فى مشيته ، وشبه خاله به فى خيلائه ، كما سترى .

وقد أغفلت كتب اللّغة هذه الصفة من صفات الفرس فى مادة ( سبل ) ، إلا أنّهم قالوا : « امرأة مسبل ، أسبلت ذيلها ، وأسبل الفرس ذنبه أرسله » . ولا يكون إسبال إلا مع طول وسبوغ وافٍ .

ومحمود فى الخيل العتاق طولُ أذناها ، ويقولون لما هذه صفته من الخيل « ذَيال » لطول ذيله ، و « الذَيال » أيضاً من الخيل ، المتبختر فى مشيته واستنانه ( أى عَدُوهُ مَرَحاً فى المرعى ) ، لأنه يجرّ ذيله ويحركه من الخيلاء . والخيلاء فى المشى : التبختر من الكثير ، ولا يكون ذلك إلا

مع إسبال الإزار وسحبه . وفي بعض الحديث عن رسول الله ﷺ : « من سَحَبَ إِزَارَهُ مِنَ الْخَيْلِ لَمْ يَنْظُرِ اللَّهُ إِلَيْهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ » . والخيل نفسها ، إنما سُمِّيت « خيلا » من خيلائها وهي تستنُّ وتعُدو وتجرُّ أذنانها وتحركها ، وعن الأصمعي قال : « كنتُ عند أبي عمرو بن العلاء ، وعنده غلام أعرابي ، فسئل أبو عمرو : لم سميت الخيل خيلاً ؟ فقال : لا أدري . فقال الغلام الأعرابي : لا خيئالها . فقال عمرو : اكتبوا » ، أي قيدوا ما سمعتم بالكتابة .

وإذا صح أن يقال : « أسبل الفرس ذنبه » ، وهو صحيح ، صحَّ أيضا أن يوصف فيقال : « مسبل » مجردة ، يراد به الفرس الذئبال ، « المسبل ذنبه » ، كما صح أن يقال « مسبل » مجردة ، من « أسبل الرجل إزاره » ، فقد جاء في الحديث الصحيح ( رواه مسلم في صحيحه ، في كتاب الإيمان ) عن أبي ذر : « ثلاثة لا يكلمهم الله يوم القيامة ، ولا ينظرُ إليهم ولا يزكِّيهم ولهم عذابٌ أليم . قال : فقراها ثلاثَ مِرارٍ . قال أبو ذر : خابوا وخسروا ، من هم يا رسول الله ؟ قال : المُسْبِلُ ، والمُنْكَأُ ، والمُنْتَفِقُ سِلْعَتُهُ بِالْحَلِيفِ الكاذبِ » يراد به « المسبل إزاره » ، كما جاء في لفظ آخر .

والذي ذهب بأبي العلاء وأصحابه مذهبهم في تفسير « المُسْبِلِ » ، قلةٌ وجود « مسبل » فيما وقع لهم من الشعر ، وإغفال أصحاب اللغة إيراده في صفات الخيل ، وغرهم ما استفاض من قولهم : « أسبل إزاره » ، وهو يمشى مُسْبِلاً إزاره خيلاء » ، فحملوه بأول الخاطر على أقرب ما ألقوا من اللغة .

وفي مدح الخيل بطول أذنانها يقول امرؤ القيس :

ضَلِيْعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدُّ فَرْجِهِ بِضَافٍ، فُوَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْرَلٍ

و « الْأَعْرَلُ » الذى يعزل ذنبه مائلا فى أحد الجانبين ، عادة لا  
خِلْقَةٌ ، وهو عيب قادح ، وقال أيضا ، وشَبَّهَهُ بِذَيْلِ الْعُرُوسِ :

لَهَا ذَنْبٌ مِثْلُ ذَيْلِ الْعُرُوسِ تَسُدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرٍ

وذلك أن العروس ترخى من إزارها خيلاء ، ترفل فيه ، تمشى  
تتهادى ، يزدهيها حسنها وبهجتها ، فإذا كان تفسير « مسبل » هو  
الضافى الذنب ، وجب أن يكون تفسير « أحوى » ، الفرس الكميت ،  
( وهو الأحمر القانى ، وبين السواد والحمرة ) إذا غَلَبَ السَّوَادُ حَمْرَتَهُ .

و « الْأَحْوَى » من الخيل جواد عتيق ، رائع المنظر . ويقال : إنه  
أصبر الخيل على العدو ، وأحْفَهَا عِظَامًا ، إِذْ عُرِّقَتْ عِظَامُهُ لِكَثْرَةِ  
الجرى ، ( عَرَّقَ الْفَرَسُ : ضَمَّرَ ، وَذَهَبَ رَهْلٌ لَحْمِهِ . يقال : فرس  
مَغْرُوقٌ ، إِذَا لَمْ يَكُنْ عَلَى قَصْبِهِ لَحْمٌ ) .

وجاء فى بعض الحديث تفضيله على سائر الخيل ، قال : « خَيْرُ  
الْخَيْلِ الْحَوُّ » ، جمع « أحوى » . ولعنته وشدة عدوه وصبره عليه . قال  
عبد يغوث الحارثى ، يَفْضَلُ فَرَسَهُ عَلَى سَائِرِ الْخَيْلِ :

لَوْ شِئْتُ نَجَّشْتِي كَمَيْتِ رَجِيلَةٍ تَرَى نَخْلَهَا الْحَوُّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا

أى الحوِّ تتبعها وهى تتقدمهن ، فلم يفضّلها إلا والحوِّ عنده أفضل  
الجياد وأسرعها عدوا ، وأشدّها عليه صبيرا .

وأما « رِفْلٌ » فأصحابُ اللّغة يقولون « فَرَسٌ رِفْلٌ ؛ طَوِيلُ  
الذنب » ، ويقولون « رَفَنَ رِفْلًا » ( بالنون واللام ) واحد ، وأنهم حولوا  
اللام نونا ، واستشهدوا بقول النابغة :



بكلُّ مُجَرَّبٍ كَاللَّيْثِ ، يَسْمُو إِلَى أَوْصَالِ ذَيْبَالٍ رِفْنٍ

و « الذَّيْبَالِ » الطويل الذَّيْلُ أيضا ، فكيف يتركب هذا اللغو ؟  
وإنما هو من « الرفل » ، وهو جر الذيل ، وركضه بالرجل تبختراً ، قال  
الأخطل يصف نساء :

يَهْفُونَ فِي سَرَقِ الْحَرِيرِ وَقَزِهِ يَسْحَبْنَ مِنْ هُدَابِهِ أَذْيَالًا

فالصواب أن يقال هنا وفي بيت النابغة : « رفل » ، يتبختر في  
مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله ويركض برجله لسبوغه فوق الأرض .  
هذا ، وتشبيه الرجل بالفرس عزيز نادر ، منه قول عارف الطائي :

وَأَنِّي قَدْ عَلِمْتُ مَكَانَ خِرْقِي أَغْرُ ، كَأَنَّهُ فَرَسٌ كَرِيمٌ  
لَهُ إِبِلٌ لِعَامِ الْمَحَلِّ مِنْهَا شِوَاءُ الصَّبِيفِ وَالزُّقِ الْعَظِيمِ  
وَتَمَّتْ لَا يُقَطَّبُهُمْ ، وَلَكِنْ تَلِيْقُ بِهِ الْمَسْرُةُ وَالنُّعَيْمِ

و « الخرق » : الرجل الكريم ، وفي الأبيات تصريح بالمعنى الذى  
أراده شاعرنا تلميحا . أما تشبيه الفرس فى خيلائه بالرجل ، فنادر ، ومن  
أجوده فول شريح بن الأحوص ، وهو سيد من سادات الجاهلية ، قديم  
جدّاً ، وإنما أثبتنا هنا لحسنها ، ولدلالاتها على ما نحن فيه ، من خيلاء  
الخيال والناس :

قَدْ أَطْرُقُ الْحَيَّ عَلَى سَابِحٍ أَشْطَعَ مِثْلَ الصُّدَعِ الْأَجْرِدِ  
لَمَّا أَتَيْتُ الْحَيَّ فِي مَشْنِهِ كَأَنَّ عُرْجُونًا بِمَنْئَى يَدَى  
أَقْبَلَ يَخْتَالُ عَلَى ظِلِّهِ كَأَنَّمَا يَعْلُو إِلَى فَنْدَقِ  
يَضْرِبُ عِطْفَيْهِ إِلَى مَأْوِهِ يَذْهَبُ فِي الْأَقْرَبِ وَالْأَبْعَدِ

كأنه سكران ، أو عَابِثٌ أو ابنُ ربِّ حَدَثُ المولِدِ  
و « الرب » الملك ، ولا يعنى بالسكران هنا ، ما نعهده عند ذكره  
من اختلاطه وتساقطه ، بل يعنى ما قاله زهير فى الشكارى ، يجزؤون  
برودهم من الخيلاء .

يجزؤون البرود ، وقد تَمَثَّتْ حَمَيَا الكأسِ فِيهِمُ والغِنَاءُ

فالذى أرادته شاعرنا بقوله : « مسبل فى الحى أحوى ، رفل » هو  
هذه المعانى التى أطلت فى جلائها والاستشهاد لها بما يكشف حقيقتها .  
فشبهه وهو يغدو فى الحى ، وقد تَمَثَّتْ فِيهِ وفى أصحابه حَمَيَا الكأسِ  
كأنه فرس أحوى ذيال يمرح اختيالا ، ولذلك قابله فى الشطر الثانى بشبيه  
آخر من حيّزه فقال : « وَإِذَا يَغْدُو فَيَسْمَعُ أَرْلُ » .

و « السَّمْعُ » فيما يزعمون ، من الخَلْقِ المركَّب ، وأَنَّهُ ولد الذُّبِّ  
من الضبع ، قال الجاحظ « ويزعمون أن السَّمْعَ كالحَيَّة ، لا تعرف  
العِلْلَ ، ولا تموت حتفَ أنفِهَا ، ولا تموتُ إِلَّا بِعَرَضٍ يَعْرِضُ لَهَا .  
ويزعمون أَنَّهُ لا يعدو شَيْءَ كَعَدُوِّ السَّمْعِ ، وَأَنَّهُ أسرع من الريح  
والمطر » .

ولأنه خلق مركَّب ، يزعمون أن فيه من شدّة الضبع وقوتها ،  
ومن جرأة الذُّبِّ وخبثه ، وهو على ذلك حديدُ السَّمْعِ ، يقال فى  
المثل : « أَسْمَعُ مِنْ سَمْعٍ » .

و « الأَرْلُ » : الأَرْسَحُ الخفيف الوركين الذى لا عجيبة له ، وهى  
صفة لازمة للذُّبِّ أبيه ، فلزمته أيضاً .

\* هذا ، ورواية أبى تمام فى الحماسة : « وَإِذَا يَغْزُو » من الغزو ،

ولكنى آثرت « يعدو » لأنها حقُّ الكلام ، ولأن الجاحظ لما ذكر البيت في كتاب الحيوان قال : « إنما قال : أزل ، وجعله عادياً ، ووصفه بذلك لأنه ابن الذئب » ، فهذا نصُّ في الرواية ، وأخشى أن تكون الأخرى تصحيحاً .

و « يعدو » هنا ليست من « العَدُو » وهو « الجرى » ، كما يسرع ذلك إلى أوهامنا ، بل هي من قولهم « عدا على الشيء » ، اختلسه واختطفه فسأداً في الأرض وظُلماً .

وكثر في الكلام أن توصف بذلك السباع الضواري التي تعيث في أموال الناس وتفترس فرائسها منها ومنهم . ففي حديث ما يجوز للمُحرم قتله : « السبع العادي » ، وهو الذي يفترس الناس ويسطو بأموالهم .

وفي الحديث أيضاً : « ما ذئبان عاديان أصابا فريقة غنم » . واستفاض ذلك ، حتى إذا قيل « العادي » كان مراداً به الذئب الخبيث أو السبع الضاري .

وإذا قيل « العادي » كان مراداً به الذئب الخبيث أو السبع الضاري .

وجاء في كتاب علي رضي الله عنه لبعض عماله : « اختطفت ما قدرت عليه من أموالهم المصونة لأراملهم وأيتامهم ، اختطاف الذئب الأزل دامية المعزى الكسيرة » ، فهذه صفة الذئب حين يعدو .

ثم استعمل بهذا المعنى في الناس أيضاً ، فقيل : « كانت لهذا اللص عدوة » ، أي هجمة على الناس كفعل الذئب الخبيث ، والناس غافلون ، فانتهب أو قتل أو عاث في أموالهم .

وقد جمع استعمالها في السباع والناس ، الشفاح بن بُكير

البيروعي ، فى رثاء رجل فقال :

يَجْمَعُ جِلْمًا وَأَنَاةً مَعًا ثَمَّتَ يَنْبَاعُ انْبِاعِ الشُّجَاعِ  
يَعْدُو ، فَلَا تَكْذِبُ شِدَاتُهُ كَمَا عَدَا الدُّثْبُ بَوَادِي السَّبَاعِ

« انباع ينباع » : وثب بعد سكون فسطا . و « الشجاع » :  
الحية ، و « شداته » : أى حملاته حين يسطو وييطش .

وقد صار بيننا بعد هذا أنّ الشاعر مثل صاحبه فى الشطر الأول ،  
وهو فى الحى فرساً أحوى من الجياد العتاق ، ذئباً يرفل من خيلائه  
وزهوه ، ومثله فى الشطر الثانى ، إذا فارق حبه فى غاراته سيمعاً أزلّ  
سريع الخطفة ، لا تفلت فرائسه . فقابل بما فى الشطر الثانى ، ما مضى  
فى الشطر الأول ، على سواء واستقامة . لم يذكر فى الآخر منهما حلية  
لصاحبه فى بدن ولا لباس ، فوجب ألا تكون فى أولهما حلية له فى بدن  
ولا لباس . وهذا الاستواء ظاهر فى الأبيات التى قبله كلّها ، فمن غير  
المعقول أن يخلّ بذلك فى هذا البيت الفرد .

وشرح أبى العلاء والتبريزى ، يجعل الشطر الأول مُتَّصِماً جليّةً  
فى لباس صاحبه . أو فى شعره أو فى لون شفتيه . وهذا لغو لا  
« شِعْرٌ » .

وقد بقى فضل بيان لهذا حين نستقبل الأبيات من أولها فى المقالة  
العالية .

# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مَخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالتَّاسُّ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
 وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْمَشَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
 أبو العلاء المَعْرِي



ونحنُ مُقبلون مرةً أخرى على مواصلة القول في القسم الثاني من هذه القصيدة . وقد سلفَ ما أخبرْتُكَ أنَّ الشاعرَ قال قصيدته هذه على فتراتٍ ، فكان ترنُّمه بأبيات القسم الثاني في آخرها فترة ، ( كما سأبين فيما بعد ) ، وأنه لما أعاد ترتيب أنغامه التي ترنم بها على الفترات ، افتتح هذا القسم الثاني ، بأول بيت قاله ، في أول فترة ، حين جاءه نعيُّ خاله ، وكان همُّ أن يرثيه ، ثم كَفَّ عن الرثاء ، حيث صرفه عنه ما وجد من تخاذلِ أخواله « بنى فهم » عن الطلب بدم ابن أخيهم تأبط شراً ، وأنه إنَّما فعل ذلك ، لأنَّ هذا القسم الثاني كلُّه في صفة أخلاق خاله وخصاله وشمائله ، ولصِفة أخلاق الرجال نصيبٌ في الرثاء ، فتشاكلا ، وإن افترقا في الحافِز والمنزع والبيان .

وكان ممَّا زَيْن له ذلك : أنَّ بيتَ الرثاء بيتٌ واحد مُفرد ، ( وهو البيت الخامس ) ، وأنَّ القسم الذي تغنى فيه بمجد خاله ، ابتداءً ، مُريداً لذلك أو غير مُريد ، بقوله : « بزنى الدهرُ ، وكانَ عَشُوماً » ، فكانت الجملة الأولى منه متصلةً السبب بالرثاء ، كما يبيِّنُ أنفاً ، فالتأم بيتُ الرثاءِ بأبيات التمجيد ، دون أن يحسَّ المرءُ باختلالٍ أو تباينٍ . بل لعلَّ اتصالهُما خَفَّف من جِدَّة التفجُّع في بيت الرثاء ، وبَسَط على أبيات التمجيد ظلًّا هَفَافاً رقيقاً من كآبة الفقد ، زاد أبيات التمجيد لألاءٍ وبريقاً . وهذه إحدى مهارات الشعراء حين يُعيدون النَّظَرَ في لَمَّ سَنَاتٍ ما تَعَتَّوا به ، على الفترات ، من أنغامهم المرُسَّلة .

وقد أسلفْتُ أنَّ ترنُّم الشاعر ، منذ البيت السادس إلى البيت

الثالث عشر ، كان تمجيداً لحاله ، حفزةً إليه إعجابه بأخلاقه وبنحله  
وشمائله ، دون أن يشوب ذلك تفجع ، أو تولُّه ، أو حزن غامر ، بل ما  
هو إلا التلذُّذ باسترجاع ذكراه في نشوةٍ مختالَةٍ ، وإلا التأنق الرفيق في  
تصويره ببشاشةٍ نابعةٍ من قلبٍ محبٍّ مُعجب ، فانسابت خطوطُ الصورة  
حادَّةً ، واضحةً ، سريعةً ، مستويةً ، متقابلةً ، تكتنفُ ألواناً في  
دَاجِلِهَا ، وتكتنفُها ألوانٌ محيط بها ، وينبعثُ من كلِّ لونٍ طائفٌ يُدخِلُ  
لونهاً آخرَ أو يخارجُ منه ، فيشُبُّ منه ويزيده ، أو يكتمه ويكفُّ منه فيعدِّله .

وبذلك شملت جثمانَ الصورةِ دِخْلَةً من الألوان (دِخْلَةُ الأَلْوَانِ -  
بكسر الدال وسكون الخاء - اختلاطُ ألوانٍ في لَوْنٍ وتداخلُها ) ، تجلُّو  
معارفها ، وتكشِفُ عن ملامحها ، وتمنح ديباجتها صفاءً يَشِفُّ عن  
ضميرها ومكنون أسرارها .

ولمَّا كان « بحر المديد ، العروض الأولى » ، نغماً ذا سطوةٍ على  
الترنم وعلى أدائه ، وهي اللغة - ( كما وصفته في المقالة الثانية )<sup>(١)</sup> ،  
وكان بحراً لا تُطيقُ خلائقُه احتمالَ التشبيه المركَّب المسترسل ، ولا  
الصوَر المُستَفِيضة المتعانقة ، بل هو بحرٌ يتطلَّبُ التشبيه المُشرف الذي  
يسيطر ظلاله دون جرْمِه ، والصورة المنمنمة الدَّقيقة المحددة القسَمات ،  
تَشِفُّ عنها الكلمة الواحدة والكلمتان - فقد بدأ شاعرنا منذ الكلمة  
الأولى في غنائِه ، وهو مُستجمع لكلِّ أدواته ، مُعيدٌ لكلِّ مهاراته ، خاشعاً  
لِسَطْوَةِ هذا البحر المتمرد ، ولكنه يُخفي تحت نُخشوعِه سطوةَ فناني  
مُتمكِّن ، شديد الإباء ، وهو مع إباطه لطيفُ الحذر ، سريعٌ إلى الزَّمام ،  
لا تختلج له يدٌ ، ولا تضطرب .

(١) انظر ما سلف ، ص : ١١٣ .



وشاعرنا هذا منذ بدأ يتغنى ويترنم ، ألقى التشبية جملة ،  
 وأطرحة ، ولم يستخدم حرفاً واحداً من حروفه ، منذ عنى إلى أن  
 سكت . وجعل الألفاظ الموجزة العارية هي وحدها صاحبة السلطان  
 المطلق في تمديد الصورة ، وفي تلوينها ، وفي إرسال أشعيتها على  
 الخطوط والألوان ، وهو في كل ذلك مقتصد ، لا يُبذر ، ومتأن لا  
 يعجل ، لا يخاف سطوة بحر المديد على نفسه فيغتلو في الكتمان ، ولا  
 تستخفه سطوته هو حين يسطو عليه ، فيطغى في البوح . وبهذه القدرة  
 الحريصة المتمكنة ، استطاع أن يجعل الصورة كلها منمنمة دقيقة مثقفة ،  
 واضحة كل الوضوح على ذلك ، وإن كانت رفعتها الموشاة الصغيرة ،  
 لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات .

هذه صفة موجزة لهذا القسم الثاني من القصيدة ، أرجو أن أوفق  
 في الإبانة عنها تفصيلاً . ولا تعجب لهذا الذي أقدمه من الرجاء بين  
 يدي كلامي ، فإن نذوق الجمال ، والاستغراق في مجاله ، والإحساس  
 الشامل بالحي من نبضاته ، والنفاذ الخفي إلى أسراره العميقة المتشابكة  
 المشتبهة ، بلذة وأزجيية واهتزاز ، شيء مختلف عن معاناة الإبانة عن  
 ذلك الذي تجد باللفظ المكتوب .

وأجهل الناس من يظن أن جمال الأنغام المتسريّة من ألفاظ الشعر  
 وألحانه المركبة ، دانية القُطوف لكل كاتب أو ناقد . فإن اللغة ، هي  
 قبة البراعات الإنسانية وأشرفها ، وهي أبعد منلاً مما يتصوره المرء بأول  
 خاطر ، فما ظنك إذا كانت اللغة عندئذ لغة « شعير » أو « كلام  
 مُبين » ١ عندئذ تعبى الألسنة عن الإبانة عن مكنون أسرارها ، وتقصّر  
 همم ألفاظ النقاد أحياناً كثيرة عن بلوغ ذراها المشمخوة .

واعلم أنّي أَعُدُّ فنَّ « الشُّعْرِ » ، وفنَّ « الكلام المبين » ، هو « الفنُّ الأعلى » ، وما سواهما من موسيقى وتصوير ونحتٍ ، هي « الفنون الدُّنيا » ، وكلُّها خَدَمَ لهذا الفن الأعلى . ولذلك كان قولُ الجاحظ في كتاب الحيوان : « إِنَّمَا الشُّعْرُ صِيَاغَةٌ ، وَضَرْبٌ مِنَ الشُّجِّ ، وَجِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ » ، فيه من تقصير العبارة ، فوق ما فيه من صدق النَّظَرِ ، وصحة الإدراك ، وسلامة الإحساس .

وليس قولِي في الموسيقى والتَّصوير والنَّحت وما إليها ، إنها هي « الفنون الدنيا » بِبَحْسٍ لها ، أو امتهان . فما لهذا المذهبِ وَجْهٌ قولي ، وإِنَّمَا هو تنزيل لهذه الفنون في منازلها التي يُوجِبُهَا النظر . فالإنسان هو وحده ينبوع الفن ، أيًا كان الفن ، وبذلك صار أصلُ هذه الفنون ، أعلاها وأدناها ، مُشْتَرَكاً بلا ريب . وإِنَّمَا يَأْتِي التَّفَاضُلُ بينها من شيءٍ آخَرٍ : من الصُّلَّةِ بين الفنِّ وأدائِهِ ، وبين الأداةِ وينبوع الفنِّ ، وهو الإنسان .

فأدواتُ الفنونِ جميعاً ، سوى الشُّعْرِ والبيان ، مجتلبَةٌ من خارج الإنسان ، وهي بالنسبة إليه مادةٌ ميتة غير نامية ، وإِنَّمَا يُنَمِّيها الفنُّ النَّابِغُ من نفس صاحِبِهِ .

أما الشُّعْرُ والبيان ، فمادَّتُهُمَا نابعةٌ من الإنسان نفسه منذ يُولد ، وهي أيضاً مشاركةٌ للفن الأعلى في بعضِ النواحي أو أكثرها ، وهي فوق ذلك مادةٌ حيَّةٌ ناميةٌ بَحْيَاةِ الإنسان وممائه . وهي بعد ذلك كُلهُ مادةٌ مُتَوَارِثَةٌ متماديةٌ في تيار واحد من فنِّ القرون المتتَابِعَةِ ، والأجيال المتعاقبة العريقة في القَدَمِ . وأهل اللسان مشتركون جميعاً في إمدادِ هذا التَّيار المتدفق بما يزيدُه اتساعاً وعمقاً ، ثم يَأْتِي الفنُّ بعد ذلك فيأخذُ من هذه

المادّة التي لا تكاد تنتهى ، ثم يزيد لها نماءً وحريةً وصفاءً وصقلًا ، ثمّ يردها مرّةً أخرى إلى التيار المتدفّق منذ الآماد المتطاولة .

والأئمّة التي تُنزلُ هذا الفنّ الأعلى من مكانه ، وتُجِلُّ مكانه « الفنون الدنيا » ، توتيك أن تفقدَ نفسها ، وتفقدَ القرينين جميعاً ، ولكّنها مستطيعةً أن تستغنى عن كل هذه الفنون ، وتضمّن هذا الفنّ الأعلى خصائصَ الفنونِ جميعاً ، بلا ضيّر يقع على « الفنّ » ولا على ينبوع الفنّ ، وهو الإنسان . ومن أجل ذلك كانت الإبانة عن فنّ « الشعرِ » عملاً عسيراً جدّاً ، يرجوا المرء أن يوفّق فى التعبير عنها .

\* \* \*

قلتُ آينفاً : إنّ هذا الشّاعر آثر أن يقول : « بَرّنى الدّهْرُ » ، وأضربَ عن أن يقول : « غالنى الدهر » ، أو « فجعنى » ، أو شيئاً ينطق بالفحيجة على خاله ؛ لأنه لم يرد أن يصوّر الفجيجة فيه ، ولا عملَ الدّهْرِ فى غشمه وظلمه ، بل أراد منذُ أول لفظه أن يصوّر خاله نفسه بلا إغراق فى تشبيه ظاهرِ الأداة ، بل باللّوحة الدالّة الخاطفة ، فاختر : « بَرّنى » . لأنّ البرّ ( بفتح الباء ، وتشديد الزاى ) ، وهو سلاحُ المحاربِ تاماً ، يدخل فيه درعه ومِعْفَرُهُ ورمحه وسيفه وقوسه وسهامه . فإذا قيل فى الحرب : « بَرّ القَيْلِ » ، فإنّما معناه : أن العدوَّ سلبَ المقتول ما معه من « البرّ » ، وهو سلاحه الذى كان يقاتل به ، أو يدفع به عن نفسه .

فلما آثر هذا اللفظ على غيره ، أشعرنا منذ اللحظة الأولى أنه مقبل على أن يصف ، لا على أن يتفجّع . ولما خصّ نفسه فقال : « بَرّنى » ، أعلّمنا أنّ هذا الهالك كان له سلاحاً يتقى به ، ويدفع عن نفسه أو

يقاتل . وأغناه هذا اللفظ المفرد الموجز عن أن يسترسل فى رسم صورة خاله المحارب المحامى عنه وعن سائر قومه ، فاجتزأ به ولم يسترسل فى صفته كما فعل « أبو كبير الهذلي » ، حين وصف خال الشاعر نفسه من قبل ، وكان « أبو كبير » قد تزوج أم تأبط شراً ، ورباه حتى استوى ، فخرج معه فى غزاة ، فوصف ربيته هذا وصفاً رائعاً فى لاميته السامخة المشهورة ، فقال :

وَلَقَدْ سَرَيْتُ، عَلَيَّ الظُّلَامِ بِمِعْشَمٍ، جَلِيدٍ مِنَ الفِثْيَانِ، غَيْرِ مُهَبِّلٍ  
حَتَّى ذَكَرَ صَحْبَتَهُ لَهُ فَقَالَ :

وَمَعَى لَبُوسٌ لِلْبَيْسِ ، كَأَنَّهُ رَوْقٌ بِجِبْهَةِ ذِي نَعَاجٍ مُجْفَلٍ  
فجعله « لبوساً » ، وهو سلاح المحارب مثل : « البز » ، يحتمى به المحارب الجريء الفاتك ذو البأس ، يخوض به غمرات الحرب ، يحتمى به أو يقاتل . ثم شبهه فى اندماجه وصلابته ويقظته بقون ثورٍ وخشبي ، يحمى إنائه ويحوطه فأنفره جس القانص ، ووطئ كلابه على الأرض ، فهو يتلفئ يمنية ويسرة من توقده ونشاطه ويقظته وجراته ، فيهتز قرنه الذى فى جبهته كأنه سنان معد للطحان .

فلما أضمر هذه الصفة فى لفظ مبهم هو « بزنى » ، أتبعها بصفة أخرى يتعلق بها سلب الدهر ما سلب ، فقال : « بأبي » ، وهو الممتنع من أن يضام هو ، أو يضام قومه ؛ لبأسه ، وصرامته ، وما يخاف من شراسته فى القتال . ثم أتم الصورة بقوله : « جازة ما يذل » ، فهو لا يدخل فى جواره أحد إلا امتنع بامتناعه ، ورهب الناس أن يطلبوه بطائلة ، وهو فى هذا الجوار المنيع ، فهو عزيز لا يذل ، ولا يجتزأ عليه .

ولكن من عجيب أمر هذه اللغة الشريفة ، أنك إذا أغفلت ما ذكرت لك من تفسير « بزنى » ، واقتصرت فى تفسيره على معنى

السلب والانتزاع على وجه العسف والقهر ، والتغلب والقسر ، ومضيت في الشعر على ما فسرت لك ، بقيت الصورة واضحة ، يوحي تداعي معانيها بما أغفلته وأعرضت عنه في تفسير « البز » على أنه سلْب سلاح المحارب الذي يدفع به عن نفسه ، وعن حقيقة قومه وعن المستجير به .

\* \* \*

ولما ذكر بأسه ونجدته ، وامتناعه في نفسه أن يُضام ، وامتناع غيره به من كل عادٍ وطالبٍ ، أتبعه بذكر نجدة أخرى يمتنع الناس بها ، لا من بطش بعضهم ببعض ، بل من بطش القر والقَيْظ ، وهما فصْلان من فصول السنة يلقى أهل البادية من شرهما ما يلقون . ففي كَلْب الشتاء (يفتح الكاف واللام) وهو شدته وجدته). يضرب الأرض الصقيع ، ويلحس البرد النبات ، ولا تجد الأنعام مرعى ، فتجف البانها ، ويجهد الناس جهداً شديداً ، فضلاً عما يجدون من نوح البرد ، ولذع الصقيع في أبدانهم ، ويلوذ الناس بالبيوت ، ويضنون بدبح الجُرر لِقْلِيَّتِهَا يَوْمَئِذٍ ، ويعم القحط وبؤس المعيشة ، ويصيرون إلى مثل الذي وصف أعشى باهلة من تنفاح الصقيع ، والجائه كلُّ حيٍّ إلى ركن يستتر فيه ، فقال :

وأخجز الكلب موضوع الصقيع به      وألجا الحى من تنفاحه الحجز

فوصف شاعرنا أمر تأبط شراً ، في هذا الفصل من السنة ، بلقظ جامع موجز ، فقال : « شامس في القر » ، أى فى أشد أيام البرد والشتاء والجذب . وهم إنما يقولون : « يَوْمٌ شامس » ؛ أى يوم صحو لا غيم فيه ، فالشمس تلقى أشعتها المدفئة على وجه الأرض . فنقل صفة

« اليوم » إلى صفة « الرجل » ، بلا معاناة للتشبيه . واستغنى باشتقاق « فاعل » من « الشمس » ، ليسيغ عليه معنىً جديداً يزيد في معناه الذى استعمل فيه ، وحسنَ له ذلك أنهم يشتقون من مثل « اللبن » و « التمر » على « فاعل » ، فيقولون : « لابن » و « تامر » ، يعنون صاحب لبن كثير ، وتمر كثير .

واقصر بهذه الصفة الموجزة على معنى متراحب من الكرم والبشاشة ، بإشراق شمس مدفئة من قبلة ، وإطعام كل من جهده الشتاء حتى يذهب عنه القُر ، وكأن الشمس لم تغب ، وكأن الشتاء لم يأتِ بالجذب .

ومع ذلك ، فتعرية « شامس » وحدها من كل لفظ يلحقها مما يدل على الإدفاء والإطعام ، وتعرية « القُر » من كل لفظ بوحى بالجذب والحصاصة والبؤس ، ثم جمع هذين المتناقضين فى جملة واحدة ، أسبغ من معانيهما حتى صارا يدلان على كل الخلائق المحمودة التى يلقى بها الكريم من الناس ، من أصابته اللأواء واشتد عليه البلاء .

ثم قابل هذا الفصل من السنة بفصل آخر ، هو زمان القيظ ، وهو أشد الحر ، حين يُصوِّح النبات من شدة الحر ، ويقل الماء ، ويعز الظل ، ويطلب الكرن كل حى ، وقد ذاب لعاب الشمس فوق الحماجم ، ( كما يقول جرير ) ، وصار الأمر إلى ما وصف أبو زبيد الطائى :

وَأَسْتَكَنَّ الْعُصْفُورُ كَرَهَا مَعَ الضَّبِّ وَأَوْفَى فِي عُوْدِهِ الْحِرْبَاءُ

وَنَفَى الْجُنْدُبُ الْحَصَى بِكُرَاعِيهِ وَأَذَكَّتْ نَيْرَانَهَا الْمَعْرَاءُ

مِن سُمُومِ كَأَنَّهَا لَفُحُ نَارٍ شَعَشَعَتْهَا ظَهِيرَةٌ عَرَاءُ

( المِعْزَاءُ : الأَرْضُ الصُّلْبَةُ ذات الحصى . و « شعشعتها » :  
فَرَقْتَهَا وَبَثَّتْهَا . و « الظهيرة الغراء » : الشديدة الحرّ . كأنّ التّمس  
ابيضت من شدّة التهابها ) .

فأعرض شاعرنا عن مثل هذه الصّفة المنبسطة للقيظ ، واقتصر  
فقال : « حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشُّعْرَى » . و « الشُّعْرَى » نجمان هما :  
« الشُّعْرَى العَبُور » ، و « الشُّعْرَى العَمِيصَاء » . وإذا أفردوا  
« الشُّعْرَى » ، فإنّما يريدون الشُّعْرَى العَبُور ، لأنها أشدّهما التهاباً  
وتوقُداً ، حتى تُشَبِّهه بالنار ، وتُشَبِّهه بها التّار . و « ذكأوها » : التهابها  
وتوهجها . والعربُ تقول : « إِذَا رَأَيْتَ الشُّعْرَيْنِ يَحُورُهُمَا اللَّيْلُ (أى  
يظهرا ن ليلاً) ، فهناك لا يجد القُرُ مزيداً . وإذا رأيتهما يحورهما النهار ،  
فهناك لا يجد الحرُّ مزيداً » .

وقد أكثر الشعراء في وصف « يوم الشعرى » ، فمن أجود ذلك  
قول مُضَرِّس بن ربيع الأسدى :

وَيَوْمٌ مِنَ الشُّعْرَى كَأَنَّ ظِبَاءَهُ كَوَاعِبُ مَقْصُورٍ عَلَيَّهَا سُورُهَا

تَدَلَّتْ عَلَيْهَا الشَّمْسُ حَتَّى كَانَتْهَا مِنْ الْحَرِّ يُرْمَى بِالسُّكَيْنَةِ نُورُهَا

فالتهب الشمس ، وكأنّها تدلّت إلى الأرض ، ودنت منها ،  
فلجأت الظّبَاء إلى الكناس ، فشبها بالكواعب فى خدورهنّ ، ورمها  
التهاب الحرّ بالسكينة ، فهى لا تتحرك من الإعياء والجهد ، مع أنّها  
وحش شديد النفور ، كثير التلقّت من يقظته ومخافته عند كل نبأ ،  
فأطار الحرّ غرائرها فسكنت لا تتحرك . وفى مثله يقول الشنفرى ،  
صاحب تأبط شراً ، فى لاميته المخلدة :

وَيَوْمٍ مِنَ الشُّعْرَى يَذُوبُ لُؤَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِهِ تَتَمَلَّمُ

« و لوابه » ، لعاب الشَّمس الذى يُرى فى شدّة الحر ، كأنّه خيوط تنحدر من السَّماء ، ويقال له : « السَّهَام » (بفتح السّين) و « مُخَاظ الشَّيْطَان » و « ريق الشَّمس » .

فهذه بعض صفة القَيْظ فى الأحياء ، فاكتفى شاعرنا من ذلك كلّ بهذين اللَّفْظَيْنِ المَوْجِزَيْنِ العَارِيَيْنِ : « ذَكَتِ الشُّعْرَى » ، وتركهما بالإِسْبَاغِ يدلان على ذلك وعلى غيره من كل وَقْدَةٍ تصيب الأحياء وتحيط بهم ، وتفعل بهم مثل فعل القَيْظ حين يحتدم ، وخاله تَأَبَّطَ شَرّاً عندَيْدٍ : « بَزْدٌ وَظَلٌّ » ، يُطْفِئُ العُلَّةَ ، وَيُكِنُّ المَحْرورَ .

فأظننى قد أوضحت لك مرة أخرى سلطان « بحر المديد » على الشاعر ، ثم سلطان الشاعر على « بحر المديد » ، وكيف استطاع بمهارته أن يقتصد فلا يُبَدِّر ، وأن يتأنّى فلا يعجل ، وأن يَطْرَحَ التَّشْبِيهَ المَرْكَبَ جانباً ، وما هى إلّا الألفاظُ العارِيَةُ المَوْجِزَةُ الحَيَّةُ ، يلقيها على أنغامِ هذا البحر المتمرّد ، لتسرب الأنغامُ ناشِرةً من معانى الألفاظ ، متراحبة بها ، هادئةً غير صاحبةٍ ولا مفزعةٍ عن أماكنها من النِّعم .

\* \* \*

فى البيتين السالفين ، وضع الشَّاعِرُ الخُطُوطَ الأولى التى تحدّد معارف خاله وتحيط بأطلال صورته ، وجعل تخطيطها خلاصاً وخلائق كأنّها ليست من كسبه ، لا عمل له فيها : من صلابة البأس ، وشوكة الإباء ، وبسالة الطُّبَاعِ فى زمن الشدّة ، ومن انتفاع المجهود والمستضاف ( وهو المثلث الذى أحاطت به الشُّدائد ) بهذه الخلال المركوزة ، كما



يبتفع الأحياء بما سخر الله لهم من شمس وقمر ، وليل ونهار ، وظلّ  
مدود ، وماء مسكوب . ولكن بقيت بقية تزيد هذه المعارف والملايح  
جدة ووضوحاً ، ونفت فيما أحاطت به الخطوط الجامدة ، حياة تنبعث  
من داخلها ، تنتعش به أساريرها ، ( تنعش الشيء الحي ) ، بتتديد  
الغين ، إذا نبض لأول عهده بالحياة ، وتحرك حركة خفيفة وهو ثابت في  
مكانه . والأسارير : معالم الوجه ، كالخد والوجنتين والجبهة ، وما فيهما  
من خطوط ) . فقال : « يابس الجنبتين من غير بؤس » .

وعندى أن قدماء شراح الشعر ، كالمرزوقي وغيره ، قد أساءوا ،  
حين ظنوا أنه أراد بقوله هذا : أن خاله « يؤثر بالزاد غيره على نفسه » ،  
واستشهدوا بقول ذريد بن الصمة :

ترآه خميص البطن، والزاد حاضرٌ عتيبٌ ويغدو في القميص المقدد

وأنه ينظر إلى قول عروة بن الزيد ، حيث ذكر ما ينوئه من  
الحقوقي ، فيؤثر الضيف والسائل والحناج على نفسه وعلى عياله :

أتهزأ مني أن سميت، وقد ترى بجسمي مس الحق والحق جاهد

أقسّم جسمي في جُسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

ولو أراد شاعرنا ذلك المعنى الذي ذهبوا إليه ، لكان قوله :  
« وندي الكفين » ، كأنه فضلة وزيادة لا يحتاج إليها الشعر ، لا سيما  
بعد قوله : « من غير بؤس » ، والبؤس : هو شدة الفقر والحاجة  
والضنك . ولو أراد - أيضاً - لكان قوله بعد ذلك « سهم » ، بمنزلة  
اللصيق الذي لا أصل له ، واللغو الذي يُفسد ولا يصلح .

و « يابس » فوق ذلك كله ، لا تكاد توجد مستعملة في الدلالة

على ضُمور البطن ، وخصم الحشا . وإنما « اليابس » ، هو الذى تكون  
 الثُدْوَةُ والرطوبة فيه خِلْقَةً ، فإذا ذهب ماؤه فقد « يبس » ، وأما إذا  
 كانت الثُدْوَةُ والرطوبة فيه عرضاً ، فذهبت عنه ، فقد « جفَّ » .  
 والضُمور والخصم لا يُذهبان ما فى الخَصْر أو الجنبين من اللين الذى فى  
 البدن ، وإنما يردهما إلى ما يمكن أن يسمى فى البدن الحى « يُيساً » شىء  
 آخر غير قلة الطعام من عوز أو إيثار . وذلك كثرة الحركة ، وبذل الجهد  
 المضنى ، حتى يذهب عنه ترهله أو لينه ، ويرتد إلى صلابة فى الجسم  
 تشبه ما يلحق العود إذا ذهب كل ماؤه وييس . فلما قال : « يابس  
 الجنبين » ، وإنما أراد هذه الصفة من صلابة الجنبين واندماج لحمهما .

ولما كان تأبط شراً فاتكاً بئساً ، وكان عذاء لا تلحقه الخيل ،  
 ويسبق فى عذوه الرياح والطير ، كما قالوا ، وكان كثير العزو ، يقطع  
 الفاوز وحيداً طالباً ومطلوباً ، طالت ممارسته الحروب ، شديد اليقظة ،  
 حوش الفؤاد ، طويل الشهاد ، كما وصفه زوج أمه أبو كبير الهدلى ،  
 فى قصيدته التى أشرت إليها آنفاً ، كل ذلك من الجهد المضنى خليق أن  
 يذهب ماء لحمه فييبس .

ولما كان « يُيسُ الجنبين » ، أدل شىء فى بدن الإنسان على  
 استحكام قوته ، لأنهما مناط الحركة ، ولا يكادان « ييبسان » إلا من  
 طول الحركة فى العذو ، والانشاء ، والتلفيت ، وسرعة الكر ، قال شاعرنا  
 فى صفة خاله : « يابس الجنبين » ، للدلالة على صلابتهما ، وعلى  
 ذلك الذى ذكرناه من معهود صفاته . ويزيد هذا المعنى عندك وضوحاً ،  
 ما قاله الأعشى الكبير فى قصيدته الغالية التى مجد فيها أحد جراري كندة  
 واليمن ( والجرار ، هو رئيس ألف من المقاتلة ذوى البأس ) ، هو قيس بن  
 معديكرب الكندي ، إذ قال له :

وَلَمْ تَشَعْ فِي الْحَزَبِ سَعَىٰ امْرِئٍ إِذَا بَطْنَةٌ رَاجَعَتْهُ سَكَنٌ  
تَرَىٰ هَمَّهُ نَظْرًا تَحْضِرُهُ وَهَمُّكَ فِي الْعَزْوِ، لَا فِي السَّمَنِ

يريد أنه ينظر إلى خَضرِه ، هل سَمِنَ أم لا . ولم يرد السَّمَنِ ، بل أراد انصرافه إلى الطُّعام وإقباله عليه . ولكنَّ الأعشى يريد أن يهزأ ، فلذلك ساق الكلام هذا المساق ، ولكنه دلَّ بذكره « الخَضِرُ » على المعنى الذى أشرتُ إليه ، من أنَّ شاعرنا أراد أن يصف خاله بصفة جامعة دالة على ما عُرِفَ به من التَّقَلُّلِ فى الأَسْفارِ ، والإبعاد فى الغزو ، وقطع المفاوِزِ والمهالكِ البعيدة ، وما اشْتُهِرَ به من انقضاضه على أعدائه كالصُّفْرِ ، ومن عَدُوِّهِ الذى يسبق الرِّيحَ والطَّيرَ ، حتى صار مفتولاً مجدولاً ، كأنَّه « رَوْقٌ بِجَبْهَةٍ ذِي نَعَاجٍ مُجْفِلٍ » ، كما قال أبو كبير فيما ذكرته آنفاً ، ثم احترس الشاعر فقال : « مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ » ، مخافة أن يذهب الوهم ، إلى أنَّ قوله : « يَابِسُ الْجَنَّبَيْنِ » داخلٌ فى معنى الذُّمِّ أو السُّخْرِيَةِ ، كما يقولون : « فَلَائِ يَابِسُ الْوَجْهِ » ، إذا أرادوا الرَّجُلَ الْقَلِيلَ الخَيْرِ ، النِّكِدَ المروءَةَ ، كأنَّ ماءَ البشاشة قد غاضَ من وجهه فَبُيِسَ ، ولو كان أراد البيانَ ، لا الاحتراسَ ، كما قال ثريد آنفاً « وَالرَّادُ حَاضِرٌ عَتِيْدٌ » فقال : « يَابِسُ الْجَنَّبَيْنِ » وَالرَّادُ وَفُزٌ ، أى وافر كثير واسع ، أو ما يشبه ذلك ، لكان كلاماً ساقطاً ، غير متجانسٍ . لأنَّ التَّقَلُّلَ من الطعام لا يُؤدِّي إلى « يُبْسِ الْجَنَّبَيْنِ » ، وإنما يؤدى إلى « الحَمَصِ وَالضُّمُورِ » ، وهو قلة لحم الجنين ، وأما صلابَةُ لَحْمِهِمَا فَمِيمًا وصفٌ لك من التَّقَلُّلِ والحركةِ ، أو من البؤس الشديد الذى لا يجهد معه المرء طعاماً فى القحطِ ، وفى الليالى الطوال والأيام حتى يكاد يهلك ، يدهاب ماء الجسم كُلُّهُ ، لا الجنين وحدهما .

وبهذا البيان ، يظهر لك أنَّ صدرَ هذا البيت قد نَفَثَ فيما أحاطتْ

به الخيوط الجامدة في البيتين السالفين ، حياةً وحركةً تتنَعَّشُ بهما أسارىءُ الصورة . فقد دَلَّ قوله : « يابِسُ الجُنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ » ، على صفةٍ من صفاتِ خاله التي اكتسبها بهِمَّتِيهِ وَقَلَقِهِ وتوقُّدِهِ ويقظته وطولِ ممارسته لحياةَ الجهادِ والمشقَّةِ والعُنفِ . ثم قابل « ييس الجنبين » ، الناشئ عن طولِ تقلقه وصبره ، ومضائه ، بلفظةٍ أخرى . تشى بالحركة الناشئة عن اكتسابٍ وإرادةٍ ، وتدلُّ على ما لا ينقطع من خيره ومعروفه وبذليهِ ، حتى يخيَّلُ إليك أنه فيه غريزةٌ وخلقَةٌ ، فقال : « وَنَدَى الكَفَّيْنِ » ، كأنَّ كَفَّيهِ سحابةٌ تندى بالطلُّ ، فما وَكَفَّتْ عليه من شيءٍ إلا نبتَ واهتزَّ واحضُرَّ وترعرع . وتماثُ المقابلة بين « يابس الجنبين » ، و « ندى الكفَّين » ، زاد حركةَ التنعُّشِ في الصورة كلها . بيدَ أنَّ شاعرنا لن يكف مقتصرًا على ما أحدث من تنعُّشِ الحياةِ ، فإنه قد عزم على أن يجمع مهارته وسطوته إلى مهارة بحر المديد وسطوته ، فيجعل الصُّورةَ في الأبياتِ الثلاثة جميعاً ، تتحرك حيَّةً ، مكتملة الحياة والحركة . فسكت سكتةً لطيفةً بعد أن انتهى إلى « وَنَدَى الكَفَّيْنِ » ، فقطع ما كان فيه ، وأعرض عن عطفِ صفةٍ على صفةٍ بشيء من حروفِ العطف ، ثم انبعث يرمى على أنغام بحر المديد بلفظين طليقين ، موجزين ، فاهتزَّت الصورة كلها حيَّةً ، بما دَبَّ فيها من حياةٍ جديدةٍ فقال : « شَهْمٌ مُدِلُّ » .

و « الشَّهْمُ » من الرِّجالِ وسائر الحيوان : الجِلْدُ القَوِيُّ ، الدُّكْمِيُّ الفُوَادِ ، الحديدُ القلبِ ، المتوقِّدُ النفسِ ، المستيقظُ من نشاطه ، المُتنبِّهُ الذي يتلَقَّك كأنه مروِّعٌ مُفَزِّعٌ ، فإذا همَّ مضى في الأمر نافلاً من جدِّيهِ وذكائِهِ . وقد ورد هذا اللفظ بهذا المعنى في أصل كلابهم ( لا كما نفهمه اليوم من معنى « الشَّهامة » ، ونحن نريد « اللِّحْوة » ) ، فمن ذلك قولُ المخبِّلِ السَّعْدِيِّ في صفةِ ناقته ، وذكر حدِّتها ونشاطها ،

ويَقْطَعُهَا ومضائِهَا ، حين ترى السوط مرفوعاً قبل أن يمساها :

وَإِذَا رَفَعْتَ الصَّوْتِ ، أَفْرَعَهَا تَحْتَ الصُّلُوعِ مُرْوَعِ شَهْمِ  
يعنى حدة قلبها . كأن فؤادها فرع مروّع = وقول الحارث بن  
جِلْزَةَ ، يصف مَلِكاً من ملوكهم ، يصرف إليه وجه ناقته :

أَفَلَا تُعَدِّيْهَا إِلَى مَلِكِ شَهْمِ الْمَقَادَةِ ، ماجيد الثَّمَنِ

فالشَّهْمُ هنا ، هو الصَّارِمُ في مَضَائِهِ وهو يقود كَتَائِبِهِ في زمن  
الغزو ، واليقْظُ التنبه لا يكاد يهدأ ، وهو يسوسُ النَّاسَ في زمن السُّلْمِ .  
ومن ذلك أيضاً قالوا : « فَرَسٌ شَهْمٌ » ، وهو التَّشْيِطُ الشَّرِيعُ ، الذي لا  
يكاد يستقر من يقظته وحدة نفسه . وقد استخدموا منه فِعْلاً فقالوا :  
« شَهَمَهُ شَهْمًا » ، أى ذَعَرَهُ وَأَفْرَعَهُ ، فهو « مَشْهُومٌ » ، أى مَفْرَعٌ  
مدعور ، بمعنى « الشَّهْمِ » ، وحتى استعملوا ذلك في صفة الجماد ،  
فقال طُفَيْلُ الغنوي ، يصف قلدحاً من قِدَاحِ الميسرِ ، وهو الَّذِي يخرج في  
أولها مُسرِعاً فيفوز بأكبر الأنصبة :

وَأَصْفَرَ مَشْهُومِ الْفَوَادِ ، كَأَنَّهُ عَدَاةُ الثَّدْيِ بِالرُّعْفَرَانِ مُطَيَّبِ

يقول : أصابه الثدى فاصفر ، كأنه مطيب بالزعفران . ويصف  
الشَّهْمَ بأنه حديدُ الفَوَادِ كالمُدْعورِ ، لسرعة خروجه أول القِدَاحِ ، فيهور  
في المَيْسِرِ . وأما ما نقلوه عن الفراء ، وهو أشبه بالمعنى الذي نستعمله  
اليوم ، ونفهمه لأول وهلة ، وذلك قوله : « الشَّهْمُ » ، في كلام العرب ،  
الحمولُ الجيِّدُ القيام بما حُمِّلَ ، الَّذِي لا تَلْقَاهُ إِلا حَمُولاً طَيِّبِ الثَّمَنِ بما  
حُمِّلَ ، وكذلك هو في غير الناس ، فهي عبارة قاصرة جدّاً ، وليست  
أصلاً في مادة اللغة ، واستعمالها بهذا المعنى في بعض كلامهم ، ضربت

من تعرية اللفظ من بعض معانيه ، والاختصار على جزء منه ، كما أشرت إلى ذلك في المقالة السابقة . فلا يغرك كلامُ الفراء ، فتحمل عليه هذا الشعر الذي نحن فيه ، فإذا هو زاهقٌ ، قد أدرج في كفن من اللغة !

وأما ثاني اللفظين الطليقين ، وهو « مُدِلٌّ » ، فقد أساء الناس فهمه ، وتبعوا في ذلك المرزوقي ، حين فسّره بأنه « هو الواثق بنفسه وآلاته وعدّته وسلاحه » . فهذا تفسير يذبح الشعر بغير سكين . وإنما « المُدِلُّ » هنا ، من قولهم : « أدلُّ البازي على صيده » ، إذا انقضَّ عليه هاوياً من جوِّ السماء ، وأخذوا منه في صفة المحارب ، إذا انقضَّ على قِرْنِه انقضاضاً ، فأطبق عليه من فوق ، وصرعهُ ، فقالوا : « أدلُّ على قِرْنِه » ، وهو « مُدِلُّ على أقرانِه » . وقد استوفى جرير ، في بائيته المشهورة ، صفة « البازي المُدِلُّ » ، حيث قال للرّاعي النميري ، يذره سطوته وبطشته به ويقومه ، في أبياتٍ جياذٍ جداً :

أَنَا الْبَازِي الْمُدِلُّ عَلَى نُعْمِيرٍ      أَنْحُتُ مِنَ السَّمَاءِ لَهَا انْصِبَابًا  
إِذَا عَلِقْتُ مَخَالِبُهُ بِقَرُونٍ      أَصَابَ الْقَلْبَ، أَوْ هَتَكَ الْحِجَابَا  
تَرَى الطَيْرَ الْعِتَاقَ تَظَلُّ مِنْهُ      جَوَانِحٌ لِلْكَلاكِيلِ أَنْ تُصَابَا

فوصف لنا « البازي المدلُّ » في انصبايه على الصيد من جوِّ السماء ، وسمعت جوارح الطير حيشه ، فألصقت صدورها بالأرض من مخافته . فاستغنى شاعرنا عن الموصوف ، وهو « البازي » بصفته ، وهو « المُدِلُّ » ، وبانقضاض البازي ، ووصف أبو كبير الهدلي ، تأبط شراً نفسه ، في لاميته التي أشرت إليها أنفأ ، فقال :

وَإِذَا رَمَيْتَ بِهِ الْفِجَاجَ ، رَأَيْتَهُ      يَنْضُؤُ مَخَارِمَهَا، هُوِيَّ الْأَجْدَلِ  
و « الفجاج » جمع : « فَجَجٌ » ، وهو الطريقُ الواسع بين جبلين

ممتدّين . و « المخارم » : حيث تنقطع أنوفُ الجبال ، وهى أعاليها .  
و « يَنْضُو » ، يقطعها ويحتارها ويخرج من بينها إلى فضاءٍ فسيح ، كأنه  
ليس المخارم وقتامها وظلامتها ، ثم خلعها وألقاها عنه ، كما ينضو  
الثوب . و « الأجدل » ، صفة غالبية على الصُّقر والبازى ، كأنه يجدل  
جدلاً ، أى قتل جسمه فتلاً شديداً . و « الهوى » ، الانحطاطُ السريعُ  
من علوِّ إلى سفلى . فما قاله أبو كبير فى صفة ربيبه تأبط شراً ، هو نفسه  
ما قاله شاعرنا فى صفة خاله تأبط شراً . ولكن أنعام « بحرِ الكامل » ،  
أفسحت لأبى كبير مالم تفسح أنعام البحرِ المتمرد ، « بحرِ المديد » ،  
لشاعرنا هذا ، فأوجز ، واقتصر على الصِّفة الغالبة للبازى ، وطوى فيها  
كلَّ حركةِ البازى فى انقضاضه على صيده .

\* \* \*

كان فى هذين اللفظين : « شَهْم ، مُدِلٌّ » ، من وجيب الحركة  
ونبضها ، ومن حُجْحَتَيْهَا واندفاقها ، ومن تلهبها ومضائها ، قدرٌ لا يدانيه  
شئٌ مما تدلُّ عليه ألفاظُ هذه الأبيات الثلاثة . ومجيئها بعد تنعشِ الحركةِ  
فى ثلثى البيت الثالث ، أتاح لهما أن يسكبا فى ألفاظِ الأبياتِ قبلهما  
حركةً دافقةً مرتدةً ، هزّت ما كان ساكناً يترقرق من معانيها ، فإذا تحيَّطُ  
الصورة كُله يحرى فى ديباجته ماء الحياةِ نامياً مثلاً ، يذكرنا بقولِ أبى  
كبير فى صفة ربيبه تأبط شراً ، خالِ هذا الشاعر :

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى أَسِيرَةٍ وَجْهِيهِ بَرَقَتْ كَبْرَقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ  
فما كان تضمّنه قولُ شاعرنا : « بَرَقَ الدَّهْرُ » ، من معنى

السلاح الذي يقى من يحتمى به من كل بأس إذا نزل ، كما أسلفت بيانه ، والإباء الذي يمتنع به صاحبه أن يضام ، ويُعزَّز الجأز في كنفه فلا يغضى على دُل ، والشمس المشرقة التي يجد الناس عندها الدفء في زمان القُر ، والبزود الذي ينعم به الناس في زمان القَيْظ ، والظل الذي يأوى إليه الناس من وَقْدَةِ الهَجِير ، والجلادية والصلابية في « يابس الجبين » ، وبركة المعروف والخير في « ندى الكفين » ، فهي كلُّها خطوطٌ جامدة لرجلٍ في حالة استقرارٍ وسكونٍ ، بلا حركةٍ تشعرك بخفقاين الحياة فيها ، فجاء الشاعرُ بمهارته ، فاستفزَّ هذا السكونَ كلَّه إلى الحركة ، بما في « شَهْم » من الحِقة والحِدة والتوقُّد والذكاء ، والتلقَّت والتشاط ، واليقظة ومضاء العزيمة ، والنفاذ إلى الغايات ، وبما في « مُدِلَّ » من الإشرافِ والعلوِّ والتجمُّع ، ثم سرعة الانصباب والانقضاضِ والمفاجأة ، فتمسَّت في أسارير الصورة نبضات من الحياة والحركة ، أطارث عنها غواشى السكونِ والاستقرارِ والجمود . وفعل ذلك ، لأنَّه يريد أن يفوضى بنا في الأبيات التالية إلى حركةٍ لا سكون معها ، فنفخ في الصورة الروحَ بهذين اللفظين ، فاقشعرت تجاليدُها وقسماتها ، ثم لانث ، ثم انتفضت ، لكي تتمثل مثلاً حياً مطيقاً لما يريده الشاعر من الحركة المتذبذبة في غنائيه وترنمه ، وفي كل ما استأثر بإعجابه من خلالِ خاله تأبط شراً وخصاله وشمائله ودلّه ، ( أى هيئته وسمته ) ، في اجتيابِ الفياض ، وفي سطوته وبطشه بأقرانه ، وفي حال وتبته إذا وثب على عدوِّ ، وفي ركوبه ظهورَ المهالكِ وحيداً لا صاحب له إلا محسامه .

فمنذ البيت التاسع إلى نهاية هذا القسم الثاني من قصيدته ، والحركة هي سمة غنائيه ، ولكنها الحركة التي يتطلبها « بحرُ المديد » ،



تبعثها الكلمة الحجة الموجزة المقتصدة ، الحافظة الدلالة ، والتي تبدل إليه في أناة وثؤدة ، بلا هياج ولا تضرم ، وبلا استكراه أو قسر ، فيحملها التغم ، وهي مطيقة لاحتمال سطوته ، مدعنة لما فطر عليه نغم « بحر المديد » من قلبي وحيرة ، ومن بسط وقبض ، كما وصفت من خلائق هذا البحر في أواخر المقالة الثانية<sup>(١)</sup> .

افتتح شاعرنا غناؤه غير غافل عن طبيعة هذا البحر المتمرد ، متمكناً من أداته التي يتخيرها عن بصير وخذق ، فقال : « ظاعن بالخزم » . و « الظعن » ، ( بفتح الظاء وسكون العين ) ، هو الاحتمال من مكان إقامة ، والسير في البادية طلباً للشجعة والماء ، أو قصداً للغزو والحرب ، أو أخذاً للحدرد عند المخافة والزوع - وأما « الخزم » فهو ضبط المرء أموره ، والأخذ فيها بالثقة ، والاستظهار لوجوه الضرر والمنفعة فيها ، والاحتراز حذراً من فوات خيرها أو إطباق شرها . و « الباء » في قوله : « بالخزم » هي هنا باء المصاحبة ، أي يصحبه الخزم حيث صار أو حل في هذه المفاوز المهلكة . وهذه « الباء » هي التي في قوله - سبحانه - في سورة هود : « قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ أُمَمٍ مِّمَّنْ مَعَكَ » [ آية : ٤٨ ] ، أي اهبط يصحبك سلام من الله وبركات .

و « ظاعن » هذه الصفة التي وصف بها شاعرنا خاله ، تنضمّن أيضاً من الحركة بعد الحركة . منذ يتأهب المرثعل لرحلته ، ويتهباً لسير الليالي والأيام في البيد المجاهيل ، وينفذ في قلب المهالك التي تغتال مقتحمها . ثم لا يزال يفجؤه منها ما لا يتوقع : من عصف الرياح الشوافي ، إلى خوف الضلال في ظلمات لا يهدى فيها نجم ولا علم ،

(١) انظر ما سلف ، ص : ١١٣

ومن غوائل البشر إلى عوادي الوحش ، ومن اندفان الماء وفناء الزراد ، إلى هلاك الرفيق وعطب الظهر ، ( أى موت الركائب التى تحملهم على ظهورها ) ، من خوف إلى خوف ، ومن ضياع إلى ضياع . فالحركة فى « ظاعن » حركة مستفيضة لا تنقطع فى ليل أو نهار ، ولا فى حل أو ترحال : حركة بدن بالسعى والدؤوب ، وحركة نفس بالتوقع والتوجس ، وحركة عقل باليقظة والتنبه ، وحركة رأي بالنظر والتدبر ، وحركة إرادة بالجرأة والمضاء .

وافتناح الشاعر غناؤه بقوله : « ظاعن بالخزم » ، أخذ المهارات التى لا تنقاد إلا للشعراء المطبوعين ، الذين تتبجس عفواً من سير نفوسهم ، روائع هذا السحر المسمى بالبيان : بيان الإنسان باللغة وباللفظ واللفظين منها ، عما تعجز الفنون جميعاً عن إدراكه إلا بعد لغوي طويل ، ثم لا تبلغ فى الشرف مبلغه ، ولا تبقى فى النفوس بقاءه . فبيحذقي ثاقب غير مزور ، وبمكر نافذ غير متكلف ، أجلي شاعرنا « الحزم » عن مكانه من ممدوح صفات خاليه وخلائقه ، وهى حق الكلام ، فلم يقل « حازم » كما قال من قبل « أيتى » ، بل أحل مكانها « ظاعن » و « الظعن » عمل عارض من أعمال الجثث والأبدان التى تنقضي بانقضاء فعلها ، كالأكل والتسرب والنوم ، وليست مظنة ذم أو مدح ، و « الحزم » عمل لازم من أعمال الطبائع والسجايا التى لا تنقضي بانقضاء فعلها ، كالشجاعة والكرم والصبر ، وهى مظنة للمدح والذم ، والذى سئى له هذا المذهب ، من إجلاء « حازم » وهى الصفة اللازمة الخيلة للمدح ، وإحلال « ظاعن محلها وهى الصفة العارضة البريقة من المدح والذم ، هو بصيرة الفن فى جس الفنان . فإنه حين استفز أسارير الصورة ( فى الأبيات السالفة ) من السكون الجائم إلى الحركة المنطلقة

المتحدرة ، بما فى « شَهْمٌ مُدِلٌّ » من الحِدَّةِ والتوقُّدِ والمضاء ، ومن التجمُّعِ والانصبابِ والمفاجأة ، لمَحَتْ بصيرةُ الفنِّ فيه ما فى لفظ «حازم» ومعناه من الجمودِ والصَّلابَةِ والوقارِ ، فأحجَمَتْ وانقبَضَتْ. فلو أنَّه افتتح غناؤه بها لارتطمت الصورة التى نبضت ، ثم انتفضت حَيَّةٌ بما فى « شهم مدل » من الحركةِ الدَّافقة ، بصفحةٍ طويِّدِ فارِعٍ من الجمودِ والصَّلابَةِ والوقارِ ، ثم لتهشَّمتْ هامدةٌ بلا نبضٍ من حياةٍ أو حركة .

وكالبرقي ، آنست بصيرةُ الفنِّ فى شاعرنا ، ما فى « ظاعن » من تَمادى الحركةِ وتدقُّقها ، كما وصفت قبل ، وبصُرَّتْ بما يتطلبه « الظعنُ » والسيرُ فى البيدِ الفيافى من صفاتٍ لازمةٍ لمرتكبِ السيرِ فى البيداءِ : من جرأةٍ ومضائٍ ، ومن حذرٍ وتوجُّسٍ ومن فطنةٍ وبقظةٍ ، ومن « حزمٍ » وحصافةٍ ، فلم يبالِ أن يأخذ هذه الصفةِ العارضةِ « ظاعن » = التى تنقضى بانقضاءِ فعلِها ، التى هى عملٌ من أعمالِ الجثثِ والأبدانِ ، ثم لا تدلُّ إلا على مجردِ الارتحالِ من مكانٍ إقامةٍ ، ثم السيرِ فى الباديةِ = فيلزما أن تقبلِ إدماجِ ما يريد أن يدمجه فيها ، من جمهورِ الصِّفاتِ اللازمةِ لمرتكبِ « الظعن » والسيرِ فى البيداءِ ، لتدلُّ بموقعها من تحدُّرِ النغمِ بمعانى ألفاظِهِ ، على ما يشبه أن يكون سجيةً من السجايا ، لا تنقضى بانقضاءِ فعلها ، ولكى تتحول من صفةٍ عارضةٍ ، كأكلٍ وشاربٍ ونائمٍ ، لا يعلق بها مدحٌ أو ذمٌّ ، إلى صفةٍ لازمةٍ ، كعاقلٍ وصابرٍ وقادرٍ ، قابلةٍ للمدحِ والذمِّ ، ثم هى مع ذلك لا تفقد ما فيها من الحركةِ والتدقُّقِ ، وإنْ فقدت عندئذ ما كان فيها من الانقضاضِ بانقضاءِ فعلها . فبالحِذْقِ الثاقبِ والمكرِ النَّافذِ ، اقتطع صفةً جامعةً من الصِّفاتِ اللازمةِ التى يتطلبها « الظعن » من سجايا « الظاعن » الذى يخترق معاطبِ البيداءِ ، وهى « الحزم » ، فاستحياها ونشرها ونفخ فيها الروحَ ، ليجعلها

حيّاً عاقلاً مدركاً كسائر الأحياء ، يصلح أن يكون رفيقاً من رفقاء هذا « الظاعن » ، يصحبه في أسفاره ، يرتحل معه إذا رحل ، ويحلّ معه إذا حلّ . ولكن ما هو إلا رفيق وصاحب ، يسلم أمّره كلّهُ إلى هذا « الظاعن » الذى يطوى المهامة طياً ، ويجتاب مهالكها ثم ينسلّ منها سالماً ، فهو الدليل الخيّت الذى لا يضلّ ، ( الخيّت ، بكسر الخاء وتشديد الراء المكسورة ، الحاذق الذى كأنه ينظر فى خُرت الإبرة ، أى ثقبها ، من دقّة نظره ) . فما يملك « الحزم » إلا أن يكون له رفيقاً لا عمل له ولا رأى . ما هو إلا أن يسير بسيره إذا سار ثقةً بهديته ، وإلا أن يحلّ معه حيث حلّ ، مخافةً أن ينفرد عنه فى هذه التوائف المهلكة المضلة فتغوله غول !

وكذلك نفذت بصيرة الفنّ فى نفس الفنان إلى أقصى الحدّيق والبراعة ، وانطلق النغم متحدراً طليقاً . لا يكفّ من تدفق حركته سدّ يعوق تحدّره ، وسلمت الصورة أن ترتطم بصفحته ، فتتهشم هامدةً بلا نبض من حياة أو حركة . انطلق النغم مُنحدراً من قمة ترجيعه فى آخر البيت الثامن :

..... . . . . . شهّم ، مُدِلُّ

ظاعنٌ بالخزمِ، حتى إذا ما حلّ حلّ الخزمُ حيث يحلُّ

واعلم أنّ استحياة « الحزم » ونفخ الرّوح فيه ، معتمدٌ كلّ الاعتماد على تكرار لفظ « الحزم » وإسناد الحلول إليه ، ولولا ذلك لذهب الفنّ كلّهُ هدراً وباطلاً ، وكذلك يتبين لك ما لبصيرة الفنّ فى حسّ الفنان من الحدّيق والمهارة . فاقطاع صفة واحدة من جمهور الصفات اللازمة لمن هو « ظاعن » يركب ضلال البيد وأهوالها ، وهى صفة « الحزم » رأس صفاته وقوامها = ثم استحياة « الحزم » وجعله رفيقاً وصاحباً وتابعاً لهذا

« الظاعن » = يَسْتَرُ للفظ « ظاعن » أن يوهمك أنه مستوعب سائر الصفات مندمجاً معناه بمعناها ، ويسْتَرُ لهذه الصفات باندماجها في حركة « ظاعن » أن تزداد قوّة وتوهجاً وتكاملاً وتراحباً وامتداداً حتى أربى معناها مدمجةً في « ظاعن » على معنى « الحزم » ، وحتى صار هو لها تابعاً بعد أن كانت له تبعاً ، وحتى غدت هي في غنى عنه ، ولا غنى له هو عنها .

وهذا الذى يبيته ، ضربٌ خفى من « الإسباغ » الذى يلحق الألفاظ ، والذى أشرت إليه فى بعض مقالاتى السابقة ، ولكنه إسباغ يأتى من خارج اللفظ ، فلا تضبطه اللغة ، ولا ينبغى لها ، بل يضبطه علم النقد وعلم البيان .

هذا ، وقد عاب القدماء من أصحاب البلاغة على أبى تمام قوله ، وهو معيبٌ بلا شك :

كريمٌ متى أمدحهُ أمدحهُ وَالْوَرَى مَعِي وَإِذَا مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحَدِي

لهاتين الحائنين المقترنتين بالهاء ، ثم تكرارهما فى لفظين متجاوزين ، وعدّوه من تنافرِ الكلمات ، وصدقوا . ولكن شاعرنا أتى بسبع حاءات فى سبع كلماتٍ متتابعات ، فما ساغ لأحد أن يعدّه فى تنافرِ الكلمات . والذى أفسد على أبى تمام كلامه ، مجيء الحاء الساكنة بعدها هاءٌ متحركة ، والهاءُ مخرجها من أقصى الحلق ، والحاء مخرجها من وسط الحلق ، فهما متدانيان ، وسكون الحاء زادها دنوّاً من مخرج الهاء التى تليها ، فتثقلُ النطقُ بهما ثقلاً شديداً ، فلما كرّر اللفظ نفسه مرّةً أخرى أطبق الثقلُ ، ونفرت منه طبائع النطق . أمّا شاعرنا فجاء بسبع حاءات متحركات فى سبع كلماتٍ متتابعات . ولما كانت الحاء المتحركة

أقوى من الساكنة ، كان النطقُ بها أخفَّ ، وكان النطقُ بها مفتوحةً يستوجب شيئاً من الأناةِ والتوقُّفِ ، فطابقَ ما يستوجهه النطقُ بها ، طبيعةً « بحرِ المديد » من أناةٍ وبُطْءٍ ، كما وصفته من قبل ، فالنغمُ يبدأ سريعاً متحدِّراً : « شههم ، مدل ، ظاعن بالحزم » ، ثم يستقبل الحاء المتحركة « حتَّى إِذَا مَا حَلَّ » ، فيبطيء شيئاً ما ، ثم يزداد بُطْئاً وأناةً ، حتى توشك أن تقف وقفةً لطيفةً عند مخرجِ كلِّ حاءٍ : « حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحْلُ » .

فكان هذا التقسيم المتدرج في النغم وفي تحدُّره ، راحةً تعين على اجتلاءِ ملامح الصورة المتمثلة في هذه الأبيات ، فتزداد وضوحاً وصفاءً ، ويجد المستمع معها نشوةً كنشوة هذا الشاعر في تذكُّره حاله ، معجباً به ، مفتوناً بأخلاقِهِ وشمائله .

\* \* \*

ثم انطلق شاعرنا ، بعد هدأةِ النَّغمِ وأناةِ المتطاولةِ في آخر البيت السالف ، فحثَّ النغمَ مرةً أخرى بقوله : « غَيْثٌ مُزِّن ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِي » ، فانساب متطلقاً . و « الغيث » : المطر الذي يغيث الناسَ وينجدهم بعد شدةِ نالتهم من انقطاعه . و « المزن » : السحابُ الأبيضُ ذو الماء السريع المُرُّ في السماء ، وإن كان بطيئاً في رأى العين ، ( واشتقاقه من « المَزْن » ، بفتح الميم وسكون الزاي ، مصدر « مَزَن » ، إذا أسرع الذهاب في الأرض ) وكلا اللفظين مشعَّرٌ بالحركةِ وتراجبها وتتابعها ، مطابقةً لحركةِ معنى الشعر ، وحركةِ « بحر المديد » الذي لم يدخل عليه زحافٌ ولا نقص في هذا الصِّدر من البيت . و « الغامر » :

المتسع المستفيض الذى يعم الناس والأرض .

وأما « يُجدى » فقد ذهب المرزوقى وسائرُ الشراحِ إلى أنه من « الجدوى » ، وهى العطية ، وهذا لغوٌ وفسادٌ - وإنما حملهم عليه اقتصارُ أصحابِ اللغةِ وأصحابِ المعاجمِ على هذا المعنى ، فقالوا : « أجدى فلان » ، إذا أعطى عطيةً . وهذا التفسيرُ صارفٌ قوله « حيث يجدى » ، عن أن يكون المجدى هو « الغيث » إلى أن يكون المجدى هو الرجلُ المشبهُ بالغيثِ ، فيكون مرادُ الشاعرِ صفةً خاله بالسخاءِ والكرمِ لا غير . وإذا كان ذلك معناه ، كان أشبه بأن يكون تكراراً للمعنى الذى سلف منذ قليل فى البيت الثامن فى قوله : « وندى الكفين » ، لم يزد عليه إلا زيادة تفسيرِ بقوله : « غامِرٌ حيثُ يُجدى » . وهذا خَطَلٌ شديدٌ ، لم يرتكب الشاعرُ مثله فيما مضى ولا فيما يستقبل ، ولا يقع فى مثله إلا من لا يحترز من خسيس الكلام . والضوابطُ أن يقال فى تفسير « أجدى » : « أجدى الغيثُ أو السحاب » ، إذا أمْطَرَ وجادَ بقطره . فأصل هذه المادة من اللغة عندهم جميعاً هى : « الجدَا » ( وهو مقصور بفتح الجيم ) ، وهو المطرُ العام . وهم يقولون : « غيثٌ جدا ، وسماءٌ جدا ، وأصابنا جدا » ، وهى بعضُ الدِّعاءِ من حديث الاستسقاء : « اللهم اسقنا وأغننا ، اللهم اسقنا غيثاً مُغيثاً ، وحيأ ربيعاً ، وجدأً طَبَقاً ، أى يطبق الأرض . وعند أهل اللِّغةِ أيضاً أن « الجدوى » ، و« أحدى » بمعنى أعطى ، إنما أخذ من « الجدَا » ، وهو المطر . فينبغى أن يقال ههنا أيضاً إنه يقال من « الجدَا » وهو المطر : « أجدى » بمعنى أمطر ، كما قالوا من « المطر » : « أمطر » ، وهو اشتقاقٌ صحيحٌ لا قادح فيه . وهذا البناء ، بهذا المعنى ، لم تذكره كتبُ اللغة ، ولكنّه ينبغى أن يقيّد ويزاد عليها ، وشاهده من كلام العرب هذا البيت .

أما قوله : « غيث مزن » ، فعندى أنه لم يستهدف به صفةً خاصّةً بالكرم والسخاء والبذل ، بل أراد صفةً جامعة تعم ولا تخص . إلا أن إلف استعارة « الغيث » فى الدلالة على معنى السخاء والعطاء والبذل ، يسرع بالخطاير إلى الصفة الخاصة دون الصفة الجامعة ، فينزلق إلى حيرها بلا تأمل ، وبلا نفور من السقوط فى التكرار المعيب . وهذه الصفة الجامعة هى « التسامحة » ، سماحة الطباع ، لأنها متضمنة لجميع ما تبذله النفس وتجدد به سهلاً بلا كد ، مع طلاقة الوجه ، وبشاشة النفس ، وحلاوة اللسان ، ودماثة الطبع ، ولين الجانب ، وأزجاجة الخلق ، والانبساط لكل معروف ، والخفة إلى كل بر ولطف ، والتهلل لكل ضعيف أو محتاج ، والإسراع إلى نجدة الملهوف وتأمين الخائف ونصرة المظلوم . فلذلك قابل هذه البشاشة والمباشرة واللين بقوله : « وَإِذَا يَسْطُو فَلَئِيْثٌ أَبْلٌ » ، وما يدلُّ عليه من التمراسة والبطش والغلظة وعبوس الوجه وترادف الأذى . ولفظ « الغيث » ، قد استعير فى غير معنى العطاء والكرم ، فمن ذلك قول الأعرابى ، يذكر حديث صاحبته له ، وهو من كريم الشعر :

وَحَدِيثُهَا ، كَالغَيْثِ يَسْمَعُهُ رَاعِي سَيْنٍ تَنَابَعَتْ جَدْبًا  
فَأَصَاخَ يَرْجُو أَنْ يَكُونَ حَيًّا وَيَقُولُ مِنْ فَرَحٍ : هَيْأَ رَبًّا

و « الحيا » المطر الحبيب بعد قحط مهلك ، وإنما أراد لين حديثها وبشاشته وبهجته وسماحته ورقته . وهذا المعنى الذى فسرت به قول شاعرنا فى خاله ، أوشك أبو كبير الهذلى أن يكون أتى به فى صفة تأبط شراً نفسه ، وقد سلف البيت إذ يقول :

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى أَسْرَةٍ وَجْهِهِ بَرَقَتْ كَبْرَقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ



و « العارض » ، السحاب المعترض في أفق السماء مخيلاً للمطر .  
و « المتهلل » ، المطر الذي ينهلُ ماؤه ، فمعنى البيتين قريب من قريب .  
وأما قوله : « وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْتُ أَبْلٌ » . فالسَطُو هو إتيان الشيء  
من عل ، ثم الإبطاقُ عليه ، ثم أخذه بالبطش والغلبة والقهر أخذةً رابية .  
وأما « الأبلُ » ، فأهلُ اللغة يقولون : « الأبل » ، هو الشديدُ الخصومة ،  
وهو الجَدِلُ الألدُّ ، وهو الذي لا يستحيى ، وهو الفاجر ، وهو الخبيث  
المفسد في الأرض ، وهو الشديد اللؤم الذي لا يدرك ما عنده ، وهو  
الحلافُ الظلوم المَطُول الذي يمنع ما عنده من حقوق الناس باليمين  
الفاجرة ... وبأى هذه المعاني أخذت في تفسير البيت ، لم تحل منه  
بطائل ، بل يردك من فسادٍ إلى فساد . وقد حاول المرزوقي أن يخلص  
من التورط في فساد المعنى ، فأخذ تفسيره بالفاجر ، ثم أضاف إليه ما  
يحسنه ، فلم يأت بشيء فقال : « هو الفاجر المصمم الماضي على  
وجهه ، لا يبالي ما لقي » ، وهو انتزاع خفي ، لأنه إنما انتزعه من شعير  
المسيب بن علس ، خال الأعشى الكبير ، إذ يقول :

أَلَا تَتَّقُونَ اللَّهَ يَا آلَ عَامِرٍ وَهَلْ يَتَّقِي اللَّهَ الْأَبْلُ الْمُصَمَّمُ

وبالمكر الخفي أخذ « المصمم » من هذا البيت ، ثم فسره بأحد  
معانيه في اللغة ، وسأيتن صوابه فيما بعد ، و « الأبلُ » هنا ، وفي بيت  
ابن أخت تأبط شرأ ، كما استظهرته في نص اللغة واشتقاقها ، إنما هو  
قولهم : « بِلْتُ بالشيء » بكسر اللام ، إذا اشتمسكت به ولزمته بقبضتك  
فلم تُفلته ، ومن ذلك قول ثعلبة بن عمرو العبيدي ، يذكر فرسه وقد لزم  
عنانها وعلق به في يوم إغاثة مكروبٍ فزرع إلى نصرته :

بِلْتُ بِهَا يَوْمَ الصَّرَاخِ، وَيَعْضُهُمْ يَخْبُ بِه فِي الْحَيِّ أَوْزُقُ شَارِفُ

وجاء مثله فى قول الأخطل :

فَلَوْ بِنْتِي دُؤْبِيَانٌ بَلَّتْ رِمَاخُنَا لَقَرَوْتُ بِهِمْ عَيْتِي، وَبَاءَ بِهِمْ وَتَرَى

أى عقلت بهم رماخنا ونسبت فيهم . فهذا أصل المعنى ، ومنه أخذ مجاز قولهم : « يَلَّتْ بِحَاجَتِي بِلَاءٌ » ، أى ظفرت بها وصارت فى قبضتى ، و « بللت بفلان » ، إذا لزمته ودمت على صحبته . ومنه قيل : « رجل بَلٌّ » ( بفتح الباء وتشديد اللام ) ، أى لهج بالشىء لا يفارقه ، ومنه قول الذى قال لامرأته إِنَّهُ يَمْسِكُهَا فَلَا يَفَارِقُهَا مَا أَطَاعَتْهُ :

وَأِنِّي لَبَلٌّ بِالْقَرِينَةِ مَا ارْتَعَوْتُ وَإِنِّي إِذَا صَرَمْتُهَا لَصَرُومٌ

و « القرينة » ، الزوجة والصاحبة . ويبين بعد ذلك أن أكثر ما فسر به أهل اللغة « الأبل » مجاز من هذا . فمعنى « الأبل » ، فى هذا الشعر ، الباطش الذى إذا عَلِقَتْ مخالبه بشىء لم تفلته ، لشراسته وقوته ، ( وهو معنى لم تذكره كتب اللغة ، ولكن ينبغى أن يقيد ويؤاد عليها ، وهذه شواهد من حر شعر العرب ) . ويوضح ما قلت لك ما جاء فى خبر معاوية رضى الله عنه ، لما مرض ، وكان قد أسنَّ ، فأرجف به مَضَقَلَةَ بن هُبَيْرَةَ الشُّبَيْيَاتِي ، فَأُخِذَ فَأُدْخِلَ عَلَيْهِ وَقَدْ بَرَأَ مَعَاوِيَةَ ، فَأُخِذَ مَعَاوِيَةَ يَدِهِ وَقَالَ : يَا مَضَقَلَةَ :

أَبْقَى الْحَوَادِثُ مِنْ خَلِيلِكَ مِثْلَ جَنْدَلَةِ الْمَرَاجِمِ

قَدْ رَامَنِي الْأَعْدَاءُ قَبْلَكَ فَاْمْتَنَعْتَ عَنِ الْمَظَالِمِ

صُلْبًا ، إِذَا حَارَ الرِّجَالُ أَبْلًا ، مُمْتَنِعَ الشُّكَاثِمِ

ثم جذبه فسقط ، فقال مَضَقَلَةَ ؛ قد أبقي الله منك بطشاً وحلماً

راجحا . فلما خرج إلى الناس قال : زعمتم أنه كبير وضعف ، لقد جبذني جبذة كاد يكسر مئي عضوا ، وغمز يدي غمزة كاد يحطمها ! فهذا الشاعر الذي استشهد بشعره معاوية ، قابل بين « الصُلب » الذي يَبقى على الشدة فلا ينكسر ، وبين « الخَوَّار » ، وهو الضعيف الذي لا بقاء له على الشدة فهو ينكسر . ثم قابل بين « الأبل » و « الممتنع الشكائم » . و « الممتنع الشكائم » هو الذي يمتنع أن تؤخذ شكيمته فينقاد ، و « الشكيمة » هي في لجام الفرس ؛ الحديدة المعترضة في الفم ، فصار بَيِّنًا أنَّ « الأبل » هنا هو الذي إذا تناول شيئا فعلقت به يده لم يفلته حتى ينقاد له ، من قُوَّتِهِ وَضَبْطِهِ وبأسه ، فهذا المعنى هو الذي ينبغى أن يفسر به وصف الليث بأنه « أبل » فأما تفسيره بأنه الفاجر ، فهذا من أقبح القول وأخبثه . فالأسد ، وهو ملك السباع وسيدها ، وأكرمها خلقاً ، لا يعيث في الأرض ، ولا يشب على حيوان ولا إنسان إلا للمطعم ، ثم يكف لعفته ونبله . وإتما يوصف بالفجور والخبث ، الذئب وغيره من لئام السباع ، مما يدب ويختل ويعيث في الأرض فساداً ، وليس كذلك يفعل الأسد .

وأما ما جاء في شعر المسيب بن علس ، الذي قدمته ، فالأبل فيه صفة للشجاع ، وهو ضرب من الحيات صغير لطيف دقيق ، ولكنه مارد من أجرأ الحيات وأخبثها ، ثم وصفه المسيب بصفة أخرى فقال « المصم » وهو الذي إذا عض أنشب أنيابه ثم لم يرسلها ، وقد وصفه المتلمس إذ قال :

فَأَطْرَقَ إِطْرَاقَ الشُّجَاعِ، وَلَوْ رَأَى مَسَاغًا لِنَاتِيهِ الشُّجَاعُ لَصَمَّمَا

أى لأنشبهها في اللحم فلم يرسلها . فصار بيننا بعد هذا أن معناه ما

قاله شاعرنا فى صفة خاله : أنه إذا لقي عدواً ، أتاه من عل ، فأطبق عليه ، فبطش به ، حتى إذا أخذه لم يفلته ، كما يفعل الليث إذا تجهم فاكفهراً ، ثم تمطى فأشرع بيديه ، ثم وتب فأعوى فبطت ، فأنشب أظفاره فلم يفلت فريسته ، وصار بيننا أيضاً ما فى هذا البيت من المقابلة بين السّماحة والبشاشة واللين والمساهلة التى يثها فى الناس جميعاً حيث نزل ، فيعتهم ببشره ولطفه ، وبين التّراسة والبطش والغبوس والتجهم التى يلقى بها من يعرض نفسه لعداوته .

\* \* \*

وقد فرغت فى المقالة السالفة من القول فى بيان معنى البيت الحادى

عشر :

مُسْبِلٌ فى الحَيِّ ، أَحْوَى رِفْلٌ ، وَإِذَا يَغْدُو فَيَسْمَعُ أَرْلٌ

وأته إنما عنى بقوله « مسبل » ، الفرس العتيق الكريم الضامى السبب ، وأن « الأحوى » ، هو الفرس الكميث الذى غلب سواده حمرة ، وهو من عتاق الخيل ، وأصبرها على العدو ، وأخفها عظاماً ، وأن « الرّفْلُ » هو الذى يتبختر فى مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله السابغ فوق الأرض ويركض برجله . ثم فسرت ساتره ، فبان بذلك أن البيت لم يهراق ما قبله فى خصائصه ، وفى اشتماله على الحركة ، وعلى تمثّل الصبورة حياً بابضة بعد جمود تجاليدها . وبان أيضاً أن تفسير « المسبل » و « الأحوى » بما فسره به أبو العلاء والمرزوقى ، بما هو حلية فى البدن كوفرة اللّهية وسواد الشعر أو سواد الشفتين ، أو ما هو حلية فى اللباس كسبوغ ذيل الإزار وإرخائه وجزه ، إنما هو لغو يذهب فيه الشعر باطلاً ، ويختل سياقه الذى تعبت بصيرة الفنّ فى جسّ الفنان حتى مهّدته .

وعند هذا البيت انقطعت الحركة التي بدأت منذ البيت الثامن ،  
من عند قوله : « شَهْم ، مُدِلَّ » ، إلى أن انتهى بقوله : « وَإِذَا يَعْدُو  
فِيَسْمَعُ أَرْلُّ » .

وإذ كانت هذه القصيدة معقودةً على تذكيرٍ شيءٍ مضى ، كما  
أسلفْتُ ، وكانت هذه الأبيات الثمانية من القسم الثاني منها ، أعرقها في  
التذكر ، لأنها قيلت بعد زمانٍ طويلٍ من مقتل خاله ، وبعد إدراكه  
بئاره ، كما قلت ، ولأنها تذكّرُ شخصٍ بأخلاقه وطباعه وصورته  
وهيأته ، فقد جرى التذكّرُ فيها على سننهِ دون استكراه أو قسر . حتى  
لكأني أرى الشاعرَ بعد مهلك خاله بزمان ، وبعد أن شفى غليله من  
هذيلٍ فهدأ ، واندملت جراحه فتمائلٍ وبرأ ، ولم يبق في قلبه من الحزن  
على خاله إلا شُفافةٌ كشُفافةِ ضوءِ الشمس عند مغيبها ، وأنساه تبعاعُ  
الليالي والأيام ما تقادم ، وغطى ما دُنِيَ من حوادثِ الدهرِ على ما تَعُد ،  
ثم أصابته بأساءُ يوماً ما ، فغمرته أحداثها ، ثم نجماها وسَلِم ، وانتحى  
ناحيةً بعيدةً وخلا بنفسه ، فأغمض عينيه من كلالٍ ، ودبَّ ديبُ الجمامِ  
والراحةِ في نفسه وأوصاله ، وغلب عليه طائفٌ من همِّه ، فأخطر له ذكر  
خالهِ خطرةً ، استشارت ما حَمَدَ من حزنيهِ ، كان ، عليه ، وفجيعته فيه ،  
فزفر زفرةً ، ولاح له من بعيدٍ شبخُ خاله الذي كان به يرمى وبه يتقى ،  
فبدأ يُدندنُ بذكرِ خاله ويتغنى : « بَزْنِي الدَّهْرُ ، وكان عَشُوماً » (كما  
فسرْتُ لك أنفاً) ، وذكرِ إِبَاءَهُ وامتناعه عن الضمِّم ، وأمرٌ من يلوذُ به  
من أن يُضام ، فلو كان حياً لَلادَّ بِهِ فيما أصابه ، ولو كان حياً لاسْتَكْرَى  
في كَنِّهِ من قسوةِ الليالي وكتَلِبِها وحدثها ، أو لأوى إلى ظلِّهِ من احتدامِ  
الأيام ولظاها ووقديتها ، فهذا هو العهد به : « شَامِسٌ فِي القُرْبِ » ، حتى  
إذا ما ذَكَمَتِ الشُّعْرَى فَبَرَدٌ وَظِلٌّ » . ثم أحلده الشُّعْرُ والتغنى ، وتمثَّل له

خاله حياً يغدو ويروح ، فرآه بهيئته وصورته ماثلاً لعينيه ، فأخذ يتعنى بهذا المائل لعينيه فى جميع أحواله ، فأتسم لذلك غناؤه بالحركة ، منذ البيت الثامن إلى أن انتهى هذا البيت . فهذا التسلسل فى الذكرى ، فى بطئها ثم فى حركتها ، طابقه الغناء والنغم ، بلا اختلال فى السياق . ولذلك عددت ترتيب أبى تمام فى روايته هذه الأبيات ؛ هو حق الشعر ، فاعتمده .

\* \* \*

تتابع الغناء متحدرًا ، تكف منه أناة « بحر المديد » ، ولولا سطوته لعجل : « أبيض ، شامس فى القر ، بزود وظل ، يابس الجنين ، وندى الكفين ، شههم ، مديل ، طاعن بالحزم ، غيث مزين ، ليث أبل ؛ مسبل فى الحى ، أحوى ، رفل ، سمع أزل » ؛ ثم انقطع تحدر النغم وتحدر الغناء معه ، وانقطعت بانقطاعاته الحركة . وكأن صورة خاله التى ظلت ساعة ماثلة لعينيه ، تغدو وتروح ، قد كفت عن الحركة ، وانفتلت ، وهمت بالمغيب فى ظلام الأفق . فتشبث بها يريد استبقاءها ، فكف مرغماً عن التغنى والدندنة ، وفى غناؤه لها بقية وسعة ، فعجل ، وطواها طياً ولم يجر بها لسانه . ولكن لم ينفعه تشبته ، وتملصت الصورة وانسلت منه مقلته ، فاستأنف لها غناءً جديداً هيم به ، ( الهينمة : الصوت الخفى الذى لا يسمع ) ، غناء يكون جماعاً لما فطر عليه خاله من اللين والشدّة ، والبشاشة والجهامة ، وأحلاه من الألفاظ الدالة على الصورة الماثلة وعلى الحركة ، فقال : « ولهُ طَعْمَان : أزي وشزى » ، ( الأرى : العسل ، والشرى : الحنظل ) ، فكل من رام اختباره وذوقه ، فهو واجدٌ من حلاوته إن ذاقه ملاينا ، وواجد من مرارته إن ذاقه مخاشناً ، جمع النقيضين فى عود واحد ، كما جمعهما القائل :

إِنِّي إِذَا حَذَرْتَنِي حَذُورَ حُلُورٍ ، عَلَى حَلَاوَتِي مَرِيرٍ  
ذُو جِدَّةٍ فِي جِدَّتِي وَقُورٍ

وكما جمعها الآخر فقال :

وَالسَّيْفُ إِذَا لَا يَنْتُهُ لَأَنَّ مَنَّهُ وَحَدَاهُ ، إِذَا حَاشَتْهُ ، حَشِينَانِ

ولكنه فاقهما بهذه الكلمات الموجزة الملقاة على نغم « بحر  
المديد » ، فيحملها ، ويُراحمُ منها ، ويزيدها بالنعرية والتجريد ، إسباغاً  
وشمولاً وإحاطةً .

ثم غابت صورة خاله في غموض الغيب ، متلفعةً بإزاره ، فشيعها  
بغناءٍ يتبعها حيث سارت ، وحيدةً ، منفردةً ، منقطعةً عن كل حيٍّ ، في  
مجاهلِ الموتِ وأهوالِ فيافيهِ ، فردّه غناء المشيخِ المودّعِ إلى ذكر خاله وهو  
يقطع مخاوفَ الأرضِ حياً وحيداً ، لا تخالط قلبه رهبةٌ ، فقال :  
« يَزْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيداً » ، ( والهولُ : المخافة من الأمر لا يدرى ما  
يهاجم عليه منه ، كهول الليل وهول البحر ) « ولا يصحبه إلاّ اليماني  
الأقلُّ » ، ( اليماني : السيف من صنعة أهل اليمن ، وهو أجود السيوف  
وأَمْضَاهَا . و « الأقلُّ » : الذي في حده فلول ، أي تلم وكسور من  
طولِ الضربِ به ) ، فعاد بذلك كله إلى الحركة مرةً أخرى ، ولكن على  
غير أسلوبِهِ الذي أَلْفَنَاهُ من قبل ، فشعَّت في الشُّعرِ ( وقد ذكرت  
التشعيث أنفاً ) ، لتبقى الصبورةُ حيَّةً متحركةً ، وإن غابت ولم يبق من  
شَبَّحَهَا شيءٌ تبقى في السمع والغناء ، وإن غابت عن رأي العين ، فكان  
هذا التشعيث كزُزْمَةِ السَّحْرَةِ التي يُستدعى بها ما لا تراه العين وما لا  
يحس له أثر من الخافي ، ( وهم الجن ، لخفائهم واستتارهم عن الأبصار ) ،

فإذا هو مائل لأبصارهم يحدثهم ويحدثونه ، ويسمعهم ويسمعونه ، فيما يزعمون .

ونستقبل المقالة التالية بالقسم الثالث من القصيدة ، إن شاء الله سبحانه .

\* \* \*



# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيَّفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
 وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنْ الْعِشَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
 أبو العلاء المعري



أظنه صار بيّناً ، أو شبيهاً بالبيّن ، لمن تابع سياق هذه المقالات ،  
 أنّ مُدارسة قصيدة من القصائد ( وقديم الشعر وحديثه في ذلك سواء ) ،  
 تحتاج أول كل شيء ، إلى تمثيل القصيدة جملةً ، وتمثل أجزائها تفصيلاً ،  
 تمثلاً صحيحاً أو مقارباً ، بدلالة جمهور ألفاظها على بنائها ومعناها . ثم  
 تحتاج إلى تحديد معاني الألفاظ في موقعها من الكلام ، ثم إلى ضبط  
 الدلالات التي تدلُّ عليها الألفاظ والتراكيب جميعاً ، ثم إلى تخليص  
 ألفاظها وتراكيبها من شوائب الخطأ الذي يتورط فيه الشراح والتقاد ، ثم  
 إلى إزالة « الإبهام » الذي مرّده إلى التهاون في تمييز فروق المعاني  
 المشتركة بين الشعراء ، وإلى الغفلة عن حدق الشعراء في استخدام  
 الإسباغ والتعرية والتشعيب في الألفاظ والتراكيب ، وأعنى بالإبهام هنا ،  
 ما عسى أن يُحدثه الشارح أو الناقد بسوء عبارته ، فتكون عبارته مرّة  
 متشنجة متقلصة ، فلا تتبين معها معنى الشعر على وجه مرضى ، فنقع  
 في الحرج والضيق ، وتكون مرة أخرى مسترخية فضفاضة ، فنقع في  
 الحيرة والضياع .

وبين الحرج والضيق ، والحيرة والضياع ، يذهب الشعرُ هباءً لا  
 يُمسكه شيء ، ولا يجنى منه جانيه إلا السامة والضجر . فإن أفرط في  
 حسن الظن بالتقاد والشراح ، تعوّد بالإلف وطول الممارسة ، سوء  
 البصير ، واختلاط النظر ، وسكن على ذلك واستراح إليه ، حتى تفضى  
 به ملازمة هذه الآفة ، إلى الرضى بالغموض ، ثم إلى الغلو في الإنكار  
 على من صحَّ بصّره ، واستقام نظره ، والاستنامة إلى مثل هذا المذهب :

من التّسليم ، والإفراط في مُحسِنِ الظن ، قد أَصَرَ بالشُّعر وبغير الشُّعر . ولو تطلبت شواهدة لوجدتها فاشية في كثيرٍ ممّا تقرأ ، مما كَتَبَ القُدَمَاءُ والمُحَدِّثُونَ ، في الشعر وفي غير الشعر مما تناوله أقلام الكتاب ، وهذا شيءٌ يطول الحديث فيه ، وليس هذا موضع بيانه والاستدلال عليه . وما أشرتُ إليه هنا إلا لتكون على ذُكْرٍ مما ألححت إليه في المقالة الثالثة ، حيث بينت منهجى في دراسة الشعر الجاهلى ، وعسى أن أكون قد أحسنت بعض الإحسان في الإبانة عنه ، حين طبقت المنهج على قصيدتنا هذه .

ولمّا أنا معطي وأنت آخذٌ ، فكلُّ ما أرجوه أن أبلغ بالإعطاء حقّه غير مقصّرٍ ، وأن تبلغ أنت بالأخذ حقّه غير مفرطٍ . فإذا توافقنا على هذه الغاية ، فهى حسبي وحسبك من السّداد والتوفيق . وإنما رجوتُ ذلك ، لأنّ قارىءَ الشعرِ أو سامعه ، معرضٌ لمثل ما تورّط فيه النقاد والشّراح ، إذا هو أغفل وسها ، وانقاد للتقليد ، فيهجم به التقليد على الاستنامة إلى الإلْفِ الذى أَلِفَ ، ويسوّلُ له الإلْفُ تركَ الحذرِ ، فيهوَى به تركَ الحذرِ إلى أطراح التمحيصِ والتفلية ، فيسقط به اطّراح التمحيصِ على مثل ما يَبْتُثُ أنفأ من اللغو الذى يفسد الشُّعر فيهدم مَبْنَاهُ ، ويهلك معناه ، ويُدعه كالذى وصف ذو الرمة من أمر الجهيض الّذى وُلد لغيرِ تمام ، فهو مطروخٌ على الثرى :

حَيَّ الشهيقي ، ميّت الأوصالِ

والشُّعر لا يبقى على هذا ، ولا العقل أيضاً يبقى عليه .

\* \* \*

فرغنا قبل من القسم الثانى من القصيدة ، وأشرفنا على القسم الثالث منها . وهذا القسم يقع فى آخر فترة من الفترات التى ترنم فيها

الشاعر ودتَدَن بأنغامه ، وهو أيضا مبني على الإفضاء ، على إفضاء  
 بذكرى شيء كان ثم انقضى ، وتقدم العهدُ عليه ، ثم أقبل الشاعرُ  
 يستعيده وهو ساكنُ النفسِ إلا من ديبب الثُغْمِ الباعث على التفتي  
 والترنم . ومن أكبر الدليل على أنَّ هذه الأبيات الأربعة التي يتضمنها هذا  
 القسم الثالث مبنية على الإفضاء بذكرى شيء قائم في نفس الشاعر : أنه  
 أدخل هذا الغناء من ذكر نفسه ، مع أنها تتضمن أعظم ما أنشأ له هذا  
 الغناء كله ، وهو إدراكه بثأر خاله ، بعد إحجام أخواله عن طلبه ، ثم  
 إخلاؤه هذا الغناء أيضا من التصريح بذكر « هذيل » ، وهم ثأره وقتلته  
 خاله ، ثم إخلاؤه أيضا من التمدح والفخر بما فعل هو وأصحابه حين  
 أنزلوا بهذيل ما أنزلوا من عقوبة ونكال . فدلُّ هذا من سياق شعره على  
 أنه متغنُّ مترنم ، لا محدثٌ مخبر ، فلذلك لم يُقال أن يفجانا بضمير لا  
 يعود إلى مذكورٍ قبله ، وذلك قوله في البيت السادس عشر : « فادَرَ كُنَّا  
 التَّارَ مِنْهُمْ » . أدرك ثأره مِنَّن ؟ لا ندرى ، ولا الشاعر يبالي بنا أن  
 ندرى . وهذه المفاجأة أشبه بالمقصودة المتعمدة ، وسأيتن مكانها فيما  
 بعد ، ولم استحسن الشاعرُ إنزالها هذا المنزل ؟ ويترنُّ أن الضمير في  
 « منهم » يعود إلى معلوم مذكور في نفس الشاعر ، وهم قتلته خاله من  
 « هذيل » ولكته في غنائه هذا مصروفٌ عن التصريح باسمهم ، لأنه لا  
 يريد أن يخبر سامعه بقصته ، بل يريد أن يغنى غناؤه على سجيته .

هذا إلى أن القسم الثالث من هذه القصيدة ، هو كما قلت أنفاً ،  
 غناء ترنم به في آخر فترات ترنمه . ولما كان ذكر « هذيل » تصريحاً ،  
 قد مضى في ترنمه بالقسم الرابع والخامس والسابع ، وهي جميعاً سابقة  
 للترنم بالقسم الثالث بزمان ، لم تكن بالشاعر حاجة عندئذ إلى التصريح  
 بذكرهم في غنائه هذا ، لكي يجعل الضمير في « منهم » عائداً إلى

مذكور قبله . ولما أعاد بناء القصيدة على هذا الترتيب ، لم يبال أيضاً أن يكون الضمير في « منهم » عائداً إلى المذكور قبله ، ولم يحمله هذا على أن يؤخر القسم الثالث عن موضعه ، لكي تظفر « منهم » بمذكور قبلها تعود إليه ، فإنَّ إحكام بناء القصيدة أهمُّ من مطابقة الضمائر لما يقتضيه ما نألفه من علم النحو . ثمَّ حسنَ هذا أنَّ الغناء نفسه مفتتحٌ بقوله : « وَفُتُوهُ جَزُوا » ، والواو التي في أول الكلام ، والتي يسمونها واو « رَبِّ » ، لا تعطف شيئاً آتياً على شيءٍ ماضٍ ، بل تعطف ما بعدها على شيءٍ قائم في نفس المتكلم ، ولذلك يُفتتح بها الشعر بلا تقدم شيءٍ قبله ، والمثال عند أهل النحو هو قول رؤبة في مطلع قافيته المقيدة .

### وَقَاتِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِيِ الْمُخْتَرِقِ

فافتتاح هذا القسم بعطفٍ على شيءٍ قائم في نفس الشاعر ، لآءَمَهُ عودُ الضمير في « منهم » إلى المذكور معلوم في نفس الشاعر ، وهذا كَلِّهِ مطابق لما بنى عليه هذا الغناء من تذكُّر شيءٍ مضى ، هو جزءٌ من فصيةٍ طويلةٍ لم يجرد الشاعر كلامه للإخبار بها ، بل جرَّده للتغنى وحده ، والذي بينتُ من ذلك ، هو ضربٌ من « التشعيب » في بناء الشعر ، لأنه معتمدٌ على المفاجأة بما لا يُتوقع ، وسيظهر ذلك بعد قليل .

\* \* \*

تصبرمت أيتام طوال ، وتصبرفت بشاعرنا ضروف : منذ قنلتُ هذيل خاله وألقت به في شُعب من شُعب سَلَع ، ومنذ جاء نعيه فطاش جنانه وولَّهته الفجعية ، ومنذ هاب أخواله أن يطلبوا بدم أحبيهم تأبط شراً فقعدوا عن وترهم ، ومنذ اعتزل هو أخواله حنقاً ، مطويُّ الصُّلوع على غيظٍ وكمد ، ومنذ عقَدَ العزم على الوفاء بحق الرِّحم التي يَأثم قاطعها ،

ومنذ وجد أن لا مناصَ له من أن يستقلَّ وحده بِحَمْلِ العبء الذى ألقاه عليه حاله ، ومنذ ذهب على وجهه فى الأرض حيران ضيقاً صدره بما يكابد ، ومنذ اجتمع إليه هؤلاء الفتية الأحرار الذين عاهدوه على النُصرة والمؤازرة حتى تنكشف عُمتة يادراك ثأره ، ومنذ أعدوا عُدَّتْهم وتأهبوا للغارة على هذيل حتى يُبيتوها فى جبالها ومعقلها ، ومنذ خرجوا يسرون الليلَ والنهارَ حتى أوقعوا بهذيل ثم عادوا إلى ديارهم سالمين . كلُّ ذلك قد تقصَّى ومضى ، وركد ما كان يجيش فى نفسه ويلتطم ، وعقَّى مرَّ الليالى والأيام على الكُوم ، وعلى اهتمامه بتفاصيل ما كان كيف كان . ولم يبق فى نفسه إلا طائف الذكرى ، ذكرى هؤلاء الفتية الأحرار الذين أخطروا أنفسهم معه ، على قلة عددهم ، وما خبر يومئذ من نجاتهم ومروءتهم وجرأتهم وفوتهم ، وما بذلوا من أنفسهم فى إدراك ثأر ليس لهم فى إدراكه نصيب ، وإنما هى نُجدة أحرارٍ تطيب نفوسهم بالموتِ كراماً وبسالته . فلما ابتداء ينرم فى ضميره بذكرهم ، أحبَّ أن يخلدها بغناء موجزٍ مُحكم . لم يُرد أن يقصَّ قصته وقصتهم فى غناء منذ خرجوا للغارة إلى أن عادوا ، بل أراد أن يثبت هذه الصورة المتتابعة التى تلوح لعينه ، وهو مستسلمٌ لطائف الذكرى . ومع ذلك فقد استطاع هذا الشاعر بمهارة وحذق أن يجمع بين الأمرين ، بين القصة والتصوير . ففى هذه الأبيات الأربعة ، رفع لهؤلاء الفتية صورةً مُثَلَّةً متحركةً بأشخاصها ، فى سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت . صورة متحركة سريعة نابضة حافلة بالحركة وبالألوان ، لا تعيها ، زيادة ، ولا يخلُّ بها نقص . ولو أراد شاعرٌ آخر أن يقصَّ ويصور ، فجاء بها فى عشرين بيتاً من الغناء لكان محسناً لا يُعاب . والذى أعان شاعرنا على هذا الإيجاز المبدع المحكم ، هو ما تميّز به من القدرة الفائقة على ضبط أداته ، وهى

اللغة ، ومن السلطانِ الخارق الذي تمكّن به أن يسيطر على « بحر المديد » من خلال سيطرة « بحر المديد » على غنائه . بل لعل هذا البحر ، بتّعمه الجامع بين البسط والقبض بلا فترةٍ بينهما ، وبلا تمازٍ في الأناة والبُطء ، ولا في السعى والعجلة هو الذي أمّد هذا الشاعرَ الرّكيزَ المتمكن بهذه القدرة الفائقة على الموازنة بين ما يتطلبه البحر من أداة الشاعر ( وهى اللغة ) ، وما تطلّبُه معاني غنائه من هذه الأداة ، ولعلّه أيضاً هو الذى حثه بطغيانه وسطوته ، على أن يتحدّاه بهذا السلطان الخارق الذى سيطر به على نغم البحر وعلى الأداة جميعاً . وأنا أُحِبُّ لك ، قبل أن نمضى فى الحديث عن هذه الأبيات الأربعة ، أن تعيد التفتى بقراءتها ، معطياً للغناء حقه من الاسترسال والتحدّر ، ومن السكّت عند مواقع الفواصل التى أثبتّها ، لتذوق لذّة انسياب اللغة وتذبذبها على نغم هذا البحر العتّى ، حتى كأنّ الحروفَ أناملُ ضاربٍ ماهر على أوتار عُودٍ مُحكّم الصنعة والتجويف . فهو يرجعُ صدى الضرباتِ كأبلغ ما يكون الترجيع وأشجاه ، ولا تنكر ما أطالبك به ، ولا تتوهّم أنّي أريد أن أتزيّد عليك حين أطلبك بهذا التفتى . كلاً ، فالنغم والغناء أصلُ فى الشعر لا ينفكُ منه ، وله معاني رافدة لمعاني الشعر ومبانيه ، ومن ظنّ أنّ قراءة الشعرِ سرّداً كقراءة النثر ، مغنيّة وكافية فقد خلع الشعر من أصله ، ودمر مقاطعه التى أحكمها الشاعرُ فى تغنيّه وترنّمه . وليس ما أقوله لك شيئاً جديداً ، فإنّ أهلَ الجاهلية كانوا على علمٍ به ، وعليه بنى كلّ عرّوضهم الذى تسمع . وقد بيّن ذلك شاعرٌ جاهليّ ، وذكر « المقاطع » فقال :

فإنّ أهليكَ ، فقد أبقىكَ بعدي قوافي تُعجبُ المتَمثِّلينا  
لذياتِ المقاطعِ ، مُحكّماتٍ ، لو أنّ الشعرَ يُلبَسُ لارتدينا



و « المتمثلون » ، المنشدون ، وليس يخفى ما قال حسان بن ثابت  
رضى الله عنه :

تَعَنَّ بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ ؛ إن الغناء لهذا الشعر مِضْمَارٌ

و « المِضْمَارُ » أصله إعداد الخيل للسباق ، حتى يذهب رَهْلُهَا  
ويشتد لحمها ، وإجراؤها بلا عنف فترة حتى يؤمن عليها البُهر عند  
السباق ، ( والبُهر ، بضم الباء وسكون الهاء ، تتابع النَّفَسِ ثم انقطاعه  
من الإعياء ) . فليس يحسن أن يبنى الشُّعر على الغناء ، وعلى إحكام  
المقاطع فننقضه نحن بالخلاف والترك . وهذا حسبنا الآن .

\* \* \*

بالانسياب والتحدّر ، وبذبذبة الحروف على النغم ، وتدارك  
البسطة والقَبْضِ بلا فترة بينهما ، وترادف الأناة والبُطء ، والشعوى  
والعجلة ، بلا تماذٍ فيها ولا استطالة ، استنطاع هذا الشاعر أن يعرض  
لأعيننا صوراً متتابعة لفِثِيَّةِ أحرارٍ ، انبعثوا معه فى الطلب لتأر خاله . صور  
متتابعة منذ خرجوا من ديارهم ، إلى أن انقلبوا راجعين وما كادوا . وقبل  
كلُّ شيء ، فأنا أذكرك بالذى وصفت لك ، فى المقالة الثانية ، من طبائع  
« بحر المديد » . بحر يطالب المترنم به أن ينبذ إليه الكلمات حيةً موجزةً  
مقتصدةً خاطفةً الدلالة ، ويطالبه أن تكون أنفُسُ الكلماتِ دالَّةً بينائها  
ووزنها وحركايتها وجزس حروفها على المعنى المستكن فيها = ويطالبه أن  
لا يسترسل فى تشبيه ، وأن لا يأتى بصور متعانقة متشجرة = ثم أوفق  
حالات المترنم به وبأنغامه : أن يكون على حال « تذكُّرٍ » لشيء كان ثم  
انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد وهى تتابع متراحةً  
تزدحم فيها التفاصيل ، فيختار منها نُبْدًا وأطرافاً تبين عن جميعها ،

بالماء الزمان، والجملة السابقة تصحون التصريح والإضافة، وبالاعتقاد دون التبذير، وبلا  
 هيباع بالانجليزية إلا تصوم قفس، وبلا غلؤ في كتمان، وبلا طغيان في  
 بون، بالانجليزية، ذكر من هذا كله، فإن البيان عن معنى هذه الأبيات  
 الأربعة، هو، صلح، إلى استحضاره في النفس.

«بدأ الألفاظ» تعني: «وهو هجرؤا»، وسكت سكتة لطيفة،  
 و«إلى» يدل على المميزين في حذران بصورة هؤلاء الفتية. و«الفتؤ» جميع  
 قلل الأسماء، واحده «فتي»، والمشهور «فتية»، و«فتيان»، ولكنه  
 هذا المصنف، بالانجليزية. و«الفتي» الشاب، ولكن يراد به في مثل هذا  
 المصنف: «الكلب من الرجال في أسه ومروعة، وإقدامه ونجدته، ورأيه  
 و«إلى» لا الستة به حدائة الست، بل تمام الأخلاق واستواؤها، وبقاؤها  
 على المشاهدة. بحجيدة لا تفت. و«هجرؤا» أي ساروا في الهاجرة.  
 و«الهاجرة» حجرة الرنة «الهجير»، إنما تكون في زمان القيظ وشدة الحر  
 و«الهاجرة» أو الشمس، و«فتها» في نصف النهار، قبيل الزوال، حين تكون  
 الشمس في كبد السماء، راكدة كأنها لا تريد أن ترح  
 من مكانها. و«الهاجرة» إلى أن تميل الشمس ويكون العصر، وتحدث  
 عن «الشمس» نفضتها بآت تهدأ. وهذا اللفظ «هجرؤا» هو كما ترى،  
 «أرى» التي من تزجيب تتاول، ولكنه لا يقتضى استغراق هذا الزمان المتناول  
 «أرى» في «الشمس» فأى جزء من أجزاءه يبرت فيه، فقد «هجرؤا».  
 «لكن» «الشمس» حين ألقى هذا اللفظ وقطعه بلا تمييز زمان قصير أو  
 «الشمس» بعدة سكتة لطيفة، أعقبها بقوله: «ثم أسروا»  
 «الشمس» «الشمس» هذا الحر من النجوم على النغم، على الاستغراق التام لزمان  
 «الهاجرة»، «الشمس» يأتي بعده من الزمان حتى يطبق الليل، بلا توقف أو  
 «الشمس» «الشمس» هو «الشمس» هو «الشمس» في الهاجرة، وبدل إطلاقه على

تطاول الزمن ، اقترن بلفظ « التهجير » معانٍ آخر : أن يكون السير في وقت الهاجرة سريعاً حثيثاً ، على ما يقترن بذلك من الجهد والعناء ، وأن يكون هذا السير في بادية متواصلة ممتدة لا كين فيها ولا ظل ، تحت هذه الشمس البيضاء من شدة التوقد . ولكي تتمثل معنى « الهاجرة » ، كما بعانيها من يقطع البوادي في زمان القَيْظِ ، فانظر إلى ما وصف ذو الرمة إذ قال :

وَهَاجِرَةٌ شَهْبَاءُ ذَاتِ وَدِيقَةٍ ،      يَكَادُ الْحَصَى مِنْ حَمِيهَا يَتَصَدَّعُ  
نَصَبْتُ لَهَا وَجْهِي وَأَطْلَالَ ،      بَعْدَ مَا      أَزَى الظِّلُّ ،      وَكَثُرَ اللَّيَاحُ المَوْلَعُ

و « الشهباء » ، البيضاء من شدة التهاب الشمس ، و « ذات وديقة » ، الوديقة : شدة ودنو حمي الشمس ، كأن حرها يندلق على الأرض وينصب من قريب . و « أطلال » ، ناقة ذى الرمة . و « أزى الظل » ، تقصص وقصص ، فلا يكاد يوجد لشيء ظل ، وذلك في وقت الزوال . و « اللياح المولع » ، الثور الوحشي الأبيض الذي في قوائمه سواد ( وهو التوليع ) ، يلوذ بالكين من شدة الحر . وانظر ما يقول أيضاً « مسكين الدارمي » في وصفها ، وكلّ حتى يسرع من وقدّرها كأنه مطاردٌ بأسنة الرماح ، وذلك حيث يقول :

وَهَاجِرَةٌ ظَلَّتْ كَأَنَّ ظِبَاءَهَا      إِذَا مَا اتَّقَتْهَا بِالْقُرُونِ ،      سُجُودُ  
تَلُودُ بِشُؤْبٍ مِنَ الشَّمْسِ فَوْقَهَا ،      كَمَا لَأَدَّ مِنْ حَرِّ السَّنَانِ طَرِيدُ

فالظباء تتقى نازة المرسله بما لا يكاد يقى ، بالقرون ، تطأطىء ليصيب أبدانها بعض الظل الذي لا يغنى . فإطلاق هذا اللفظ المفرد « هَجْرُوا » ، أوحى بصورة تامّة للحالة التي كان عليها هؤلاء الفتية ، وهم يُغْدُونَ السَّيْرَ في هذه البادية المتواصلة البعيدة ، والشمس متقدمة ،

والحصى ملتهب ، والحرور لافح ، وهم يتقون لهيب الشمس المندلق عليهم بأطراف الأستة والزجاج . ويدل ذلك من فعلهم على التصميم ، وطرح التردد ، والمضى بلا توقف .

وبعد هذه السكنة اللطيفة فى غنائه ، انبعث يرجع : « ثم أشروا ليَلهم » ، و « الإسراء » : سير الليل كُله ، ولكنه ذكر « الليل » وأضافه إلى « الفتية » ، ليدل بذلك على استغراق الإسراء ليل كله بلا انقطاع ولا توقف ، وليطرح على « هجروا » التى تقدمت ، معنى استغراق الهجير كله سيراً . ولم يعطف بالواو فيقول : « هجروا وأسروا ليهم » ، بل قال : « ثم أسروا » ، لأن العطف بالواو يجعل الكلام كأنه إخبار عن أفعال كانت فى زمن وانقضت ، ولا يُراد بها غير الخبر ، أما « ثم » ، فهى بطبيعتها تحمل معنى الحركة والتتابع ، بلا نظير إلى الزمن المقيد ، كما تقول : « صعد فى الجبل ، ثم وقف على قمته » ، ثم نظر ، ثم رمى بنفسه فهوى . ومعنى الحركة والتتابع ظاهر كل الظهور فيما ذكر الله سبحانه وتعالى من أمر الوليد بن المغيرة المخزومى ، لما تعرض لرسول الله ، ﷺ ، ثم سمع القرآن : « إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ، فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ، ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ، ثُمَّ نَظَرَ ، ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ ، ثُمَّ أَدْبَرَ وَاسْتَكْبَرَ ، فَقالَ إِنَّ هَذَا إِلاَّ سِحْرٌ يُؤْتَرُ ، إِنَّ هَذَا إِلاَّ قولُ الْبَشَرِ » [ المدثر ، الآيات ١٨ - ٢٥ ] . وهذا موضع يحتاج إلى فضل تأمل منك وترداد ، وهذا من روائع هذه اللغة الشريفة الشاعرة ، كما سماها أستاذنا العقاد رحمه الله وغفر له .

أما ما يقوله النحاة فى « ثم » ، من أنها حرف عاطف يقتضى الترتيب والتراحى والمهلة ، فهو نظر نحاة ، يحتاج إلى بيان ليس من عملنا هنا أن نخوض فيه .

ومضى الشاعر فى غنائه : « ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا » . و « انْجَابَ » و « حَلَّ » لفظان من الألفاظ الدائرة الشائعة ، وَقَلَّ من يحتفل بالنظرِ فى دالتهما . وبالتفتيش عن حقِّ موقعهما من الكلام ، فإذا أراد البيانَ عن معناهما التقط لهما ما دنا تناوله من الألفاظ ، كقول المرزوقى مثلاً فى شرح هذا البيت : « فَلَمَّا انْكَشَفَ الظَّلَامُ نَزَلُوا » ، وهذا فسادٌ كبيرٌ فى تناول معانى الشُّعر ، ولا يعدُّ بياناً عنه ، بل هو طَوْحُ غشاوةٍ صفيقةٍ من « الإبهام » ينبغى أن تزال ، وإلا فقد الشُّعرُ بهاءً بانتقاصِ دلالاتِ ألفاظه وإهمالها .

فهذا اللفظ « انْجَابَ » مشتقٌّ من « الجَوْبَةُ » ( بفتح الجيم وسكون الواو ) ، وهى كلُّ فرجةٍ مستديرةٍ ، أو شبه مستديرةٍ ، يحيط بها شجر أو بناء أو جبال أو صخور . فإذا قيل : « انْجَابَ السَّحَابُ » ، فليس معناه أن تنكشف السماءُ ويذهب السحابُ حتى لا يُرى منه شيءٌ ، بل معناه : أن يتصدَّعَ السحابُ ، وتنفقَ فى ركابه « جوبةٌ » مستديرةٌ ، تكشف عن جزءٍ من سماءٍ صافيةٍ ملساءٍ ، والسحابُ محيظٌ بها من آفاقها ونواحيها . وقد روى حديث أنس بن مالك ، رضى الله عنه ، فى كتاب الاستسقاء من صحيح البخارى ، بألفاظٍ مختلفةٍ ، كلها تحمِّدُ معنى « انْجَابَ السَّحَابُ » أحسنَ تحميدٍ . وذلك أنَّ المطرَ تتابع من الجمعة إلى الجمعة بالمدينة ، فتهتَّمت البيوت ، وهلكت المواشى ، فسأل الناسُ رسولَ الله أن يدعو ربَّه ، فدعاه ، قال أنس : « فما يشر به ، إلى نواحيها من السحابِ إلا انفرجحت ، وصارت المدينةُ مثلَ الجَوْبَةِ » ، وقد مضى تفسير « الجَوْبَةِ » ، وجاء فى لفظ آخر : « فنظرت إلى المدينة وإنها لفى مثل الإكليل » ، و « الإكليل » ، حلقةٌ مستديرةٌ تزيد بالجواهر ، توضع على الرأسِ محيطةً به ، يريد أنَّ الغيمَ تصدَّع وانفشع

واستدار بآفاق المدينة ، وأحاط بها كهيئة الإكليل . ثم جاء الحديث نفسه بلفظ آخر : « فأنجابت عن المدينة أنجياب الثوب » ( يعنى : أنجابت السحابة ) . و « أنجياب الثوب » تصدّعه وتشقّقه حتى تستدير فيه فرجة ترى منها ما وراءها . فصفه « أنجياب السحاب » فى هذا الحديث بجميع ألفاظه ظاهرة كلّ الظهور . وحيث ورد لفظ « أنجياب » فى كلام العرب ، فهو حاملٌ جمهورٌ هذا المعنى ، ولا تكاد تجده بمعنى مطلق التكشف والانقشاع . والشواهدُ على ذلك كثيرة ، فمن أحسنها ما قال طهّمانُ بنُ عمرو الدارمى اللَّصّ ، وهو يمد عنقه ليطلّ فيرى من بعيد جبل دمع وقمّتيه ، والسراب يفرقهما ، تم ينجاب عنهما محيطاً بهما :

كَفَى حَزْناً أَنى تَطالَلْتُ كى أَرى      ذُرَى قُلْتى دَمِخ ، فَمَا تُرَيانِ

كأنّهما ، والآل ينجابُ عنّهما      من البُعْد ، عَيْنا بُرُوعِ خَلْقانِ

وهذا مثل فى غاية الوضوح . فإذا علمت هذا ، كان معنى « أنجياب الظلام » ، هو ظهورُ صدعٍ مفتوحٍ فى زُكام الظلام قبل المشرق ، وهو الضوء الخائبى المكفوف من وراء الليل ، والظلام محيطٌ به من نواحيه ، وذلك عند أول مطلع الفجر ، حيث لا تستبين شيئاً ولا تراه إلاّ تلمّسا . وقد وصف ذو الرمة هذا الوقت فى مواضع من شعره . فقال :

إلى أن يَشُقَّ الليلَ وَرَدَّ ، كأنه      وراء الدُّجى ، هادى أغرّ جوادٍ

و « الورد » الأحمر ، شبه أوّل مطلع الفجر بعنق جواد أبيض مكفوف « وراء الدجى » ، بستر من ظلام ، وقال أيضاً :

كأنّ عَمودَ الصُّبْحِ جيّدٌ وَلَبَّةٌ      وَرَاءَ الدُّجى ، مِنْ حِرَّةِ اللُّونِ حاسيرِ

شبه عمود الصبح ، وهو مكفوف « وراء الدحى » بامرأة يضاء متلفعة في ثيابها قد حسرت عن جيدها وسحرها . فشاعرنا هذا حين قال : « انجاب » لم يقلها عبثاً ، للدلالة على مجرد انقشاع الظلام وانكشافه ، بل أراد هذا الوقت ، حيث يفتق ظلام الأفق الشرقى عن ضوء مكفوف وراء الدجى ، والأرض في طيلسان من الغبش مطبق على آفاقها ، فلا يستبين معه شيء ، والناس نيام بعد لم يفيقوا من الكرى . وهذا أوفق وقت للبيات ، و « البيات » هو أن يقصدوا عدوهم ليلاً ، وهم بعد غارون نائمون لم يستفيقوا على الضبح ، فيكبسوهم ويأخذوهم بغتة ، فيكون ذلك أنكى فيهم وأوقع . والبيات هو أحكم خطية ، فهم فتية قليل عددهم ، يباغتون حثياً من أحياء هذيل أكثر منهم عدداً ، فإذا يئسوهم شدوهم نياماً ، يذهلهم الرقاد عن أن يشتمكوا من أسلحتهم ، فيضعون السيف في طوائفهم حيث شاءوا . وبهذا صار بيننا أن الشاعر لم يقل « انجاب » إلا للدلالة على هذا الذى وصفه من وقت غارتهم على هذيل ، وهم نيام غارون .

وأما قوله : « حلوا » ، فمن الألفاظ القريبة المتداولة ، وإلغها يسرع بنا إلى أظهر معانيها وأقربها ، كالذى فعل المرزوقى فيما نقلت من شرحه قبل ، إذ قال : « فلما انكشف الظلام نزلوا » والاطمئنان إلى هذا المعنى القريب هو الذى صرف الأبيات الأربعة عن معناها ، وأوقع فى الخطأ ، وقاد إلى العبث بها وبترتيبها ، كما سيأتى . وأصل مادة اللغة « حَلَّ بالمكان يحلُّ ، بضم الحاء ، حُلُولاً » ، نزل به ، وكذلك : « حَلَّ المكان » ، متعدياً بغير باء ، ثم يقال فيهما جميعاً : « حَلَّ بالرجل » و « حَلَّ الرجل » ، نزل به ، أى نزول كان . وهو معنى مطلق . ثم قيل فى مجازة : « حل به العذاب والعقاب » ، كما يقال :

« نزل به العذاب والعقاب » وهو مشهور أيضا . وقد جاء فى كتاب الله سبحانه ، فى سورة الرعد : [ آية : ٣١ ] « وَلَا يَزَالُ الَّذِينَ كَفَرُوا تُصِيبُهُمْ بِمَا صَنَعُوا قَارِعَةٌ أَوْ تَحُلُّ قَرِيبًا مِّن دَارِهِمْ » ، وجاء مثله فى « النزول » ، فى قوله تعالى فى سورة الصافات [ آية : ١٧٦ - ١٧٧ ] : « أَفَعِدَّائِنَا يَسْتَفْعِلُونَ . فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاءَ صَبَاحُ الْمُنذَرِينَ » وصار استعمال « الحلول » و « النزول » ، مقرونا بإنزال العذاب والعقاب والتكال فى العدو ، وهو من مشهور الكلام . فمن ذلك قول بشر بن أبى خازم :

وما حَتَّى نَحُلُّ بِعَقَوْتِهِمْ مِّنَ الْحَرْبِ الْعَوَانِ بِمُسْتَرَاِحِ

أى لا نجاة لهم من نكالنا بهم ، إذا حللنا بديارهم ، ومثله قول  
النابغة فى عمرو بن الحارث الأصغر الغسنى :

تَجِينُ بِكَفِّهِ الْمَنَايَا ، وَتَارَةً تَشْحَانِ سَحًّا مِّنْ عَطَاءٍ وَنَائِلِ  
إِذَا حَلَّ بِالْأَرْضِ الْبَرِّيَّةِ أَصْبَحَتْ كَهَيْبَةِ وَجْهِ ، غَيْبُهَا غَيْرُ طَائِلِ

أى إذا قصد أرضاً آمنة بريئة من القتل والدماء يريد عقاب أهلها ، حلّ بها فإذا هى كهيبة مما ينزل بها من الخوف والقتل والدماء . فأنت ترى أنّ « الحلول » مقرونّ بإنزال المكروه والأذى والبلاء ، وبالْحَرْبِ والقتل والدماء : فإذا كان السياق يقتضى هذه المعانى ، لحق بلفظ « حلّ » من الإسباغ ما يجعل معناه شبيهاً بمعنى الانقضاء على العدو والنكاية فيه . وبهذا المعنى استعملها بشر والنابغة ، واستعملها أيضاً شاعرنا ، لأنّ المقام مقام طلب ثأر من قوم يكبسهم بياتاً ، حتى يدرك منهم ثأره ، فمعنى : « حَتَّى إِذَا أَنْجَابَ ، حَلُّوا » ، حتى إذا انجأ الليل ، حلّوا بهذيل فأطبقوا عليهم ، فأثخنوا القتل فيهم . فاختصر القول اختصاراً للدلالة قوله فيما بعد : « فَادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ » ، على هذا المحذوف .



وهذا الحذف والاختصار والتجريد فى « حَلُّوا » هو الذى أتاح له أن يستأنف ما يشبه أن يكون كلاماً جديداً فى البيت التالى بقوله : « كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بِماضٍ » ، وهو بمنزلة الفاعل للفعل « حَلَّ » وكأَنَّ السياق كان : « حتى إِذَا أَنْجَابَ حَلُّوا ، فحلَّ بهذيل كُلُّ ماضٍ قد تَرَدَّى بماضٍ ، فأدركنا الثَّأْرَ منهم » . وهذا الحذف والتجريد قد منح الكلام انسياباً وتدقيقاً ، وجعل الحركة فيه سريعةً حثيثةً متحدرةً ، محدوفةً التفاصيل ، فرسم بذلك صورةً لغاريةً مفاجئةً فى غبش الظلام ، إذ انقضُّوا على هذيل وهم صرعى رُقَاد ، فأعجلوهم ، فأثخنوا فيهم واستباحوهم قبل أن يفيقوا ، فأدركوا من الثَّأْر ما شاءوا . والذى زاد الحركة والمفاجأة والبغته روعةً ، قوله : « كُلُّ ماضٍ قد تَرَدَّى بماضٍ » ، بلفظٍ واحد فى معنيين ، فالماضى من الرجال ، هو النافذ الذى لا يرتدع ولا يحجم ، كأنه حسام قاطع ، و « الماضى » أيضاً هو السيف القاطع ، ومنه قيل للرجل « ماضٍ » ، وتردَّى الرجل بالسيف ، هو تقلُّده إياه كهيئة الرِّداء على المنكب والكتف ، ليكون أسرعَ لسَلِّته إذا سلَّه . ثم لما قال فى صفة السيف : « كَسْنَا البَزْقِ إِذَا ما يُسَلُّ » ، ازدادت الحركة سرعةً وخطفاً وبريقاً وانصباباً . ولم يكن بعد ذلك فى حاجة إلى ذكر شىء فى صفة هذه « الغارة » ، فقد استوعبت هذه الألفاظ بهذا السياق المتدفق ، صفة الغارة الخاطفة الشديدة النكاية ، فلم يزد على أن تلقى هذا التدفق بقوله : « فأدركنا الثَّأْرَ مِنْهُمْ » ، وسكت ، وكأَنَّ الكلام قد انقضى ، فلا حاجة به إلى وصف ما أنزله هؤلاء الفتية الأحرار من النُكال بهذا الحى من هذيل ، ولا إلى ذكر انقلابهم ظافرين فى الطريق إلى ديارهم .

وتتابع الغناء : « فادركنا الثأر منهم » ، ثم سكتة لازمة يوجبها الغناء وتركيب الكلام . فنحن على حدّ موقف من مواقف التأمل والنظر فى البيتين السالفين ، ثم فى البيتين التاليين لهما . وقد دخل على هذا القسم الثالث من القصيدة عبثٌ غثٌ سوف أذكره ، ولكن لن تبين قدر غثائته وخبثه ، حتى تنعم النظر فى أمور لا بدّ من البيان عنها :

أولها : أنّ البيتين الرابع عشر والخامس عشر ، الضمائر فيهما ضمائر الغائبين : « وفتو هجروا ، ثم أسروا ... » ، ثم استقبلهما البيت السادس عشر بالالتفات من ضمائر الغائبين إلى ضمير جمع المتكلم : « فادركنا الثأر .. » ، ثم تلقاه البيت السابع عشر بالعودة إلى ضمائر الغائبين : « فاحتسوا .. فلما هوّموا رُعُتْهُمْ ، فاشمعلوا » ، وتخلل ضمائر الغائبين ضمير المتكلم المفرد فى قوله : « رعتهم » ، وهو التاء المضمومة .

الثانى : ضمير غائب لا يعود إلى مذكور قبله ، فى « منهم » من قوله : « فادركنا الثأر منهم » وقد مضى الحديث عنه ، فلا تغفله هنا ولا ننسه .

الثالث : تتابع فاءات العطف منذ قوله : « فادركنا .. فاحتسوا .. فلما هوّموا .. فاشمعلوا » ، وإقحام « واو » بين هذه الفاءات المتتابعة فى قوله : « فادركنا .. ولما ينج .. فاحتسوا .. » .

الرابع : رمانُ الأفعال كلّها هو الزمن الماضى منذ قال : « هجروا .. أسروا .. حلوا ، فادركنا .. فاحتسوا » إلى آخر مقطع الغناء . فكل ذلك زمن ماضٍ بعيد تقضى وانقطع قبل التغنى بالشعر ، فافتحم عليه زمان مخالف فى قوله : « ولما ينج » ، فهو يدل على نفى

الحدوث إلى زمن التكلم والغناء ، وهو الزمن الحاضر أو الحال ، ومعناه : لم ينج بعدُ ، إلى هذا الوقت الذى نَمَّ فيه التَّطَقُّ والغناء . وكل هذا مشكل جدًّا ، ولا يتأتى تفسيره بالفرار إلى الإجمال دون التفصيل ، فذلك إيغال فى الإبهام الذى فسرتُه لك فى أوَّل كلامى ، وفيه هلاكُ الشعرِ وَضَيْعَةُ فنِّ الشعراء ، ثم فيه عزلُ العقلِ عن سلطانه ، وإخلاقُه مِمَّا أودعه اللهُ فيه من القُدرة على التَّبَيِّن والتَّمييز .

وأُحِبُّ قَبْلَ الدخول فى بيان هذه الآيات ، أن أحمَدَ القارئَ بشيءٍ ، لا استكثاراً ، ولا تشبُعاً بعملٍ أدَّعِيه ، فإن لا يكن ترك ذلك من خلقي ، فإنه دينى الذى أخاف الله أن أهلكه بسوءِ عملى ، فإنَّ رسولَ الله ، ﷺ ، حذَّرنَا فقال : « المتَّسَبِّعُ بما لم يُعْطَ كلابِسِ ثَوْبِي زُورٍ » ، ( أى المتكثِّرُ بأكثر مما عنده يتجمَّل به ، يُرى الناسَ أَنَّهُ شبعانٌ وليس بشبعان ، فهو كمن لِيْس ثوبين ملفَّقين من الزور والكذب والباطل وغش الناس ) . فقد صرفتُ أَيْاماً طَوَّالاً فى الكتابة عن هذه الآيات ، فإذا بى قد افْتَحَمْتُ بنفسى وبالقارئ فى لُجَّةِ « علم النحو » ، وإذا بى عارقٌ فى تفسير أزمينة الأفعالِ ، وفى الحديث عن معنى « لم » و « لما » ، وما يفعَلان بالأفعالِ المضارعة وبأزمنتها ، وفى الفروق بين معانى « الواو » و « الفاء » وفى العطف بهما ، ثم فى تتابع هذا العطف ، وفى معانى الالتفات بالضمائر ، وفى تحيُّر النحاة فى أكثر ذلك ، وكلَّ هذا تفصيل مضمين ، أوغلتُ فيه حتى رأيتُه كلاماً قائماً برأسه ، يغمر القارئَ حتى يبلغ منه الجهد . فأضربتُ عن كلِّ ذلك إضراباً ، وعدتُ إلى هذا الطريق الذى آثرت أن أسلكه ، وأنا مشفقٌ على نفسى من التورُّط فى الإبهام ، وعلى القارئ من التقلُّل فى الحيرة ، ومع ذلك فأنا باذلٌ له من الحرص على تحمُّوى الوضوح والإيجاز ما استطعتُ ، فإن بلغتُ رضاه فبِحمد الله

وتوفيقه ، وإلا فقد أبليتْ عُذراً بالاعتراف بالعجز ، وأحتسبُ عند الله ما ضاع من عمرٍ وجهدٍ في هذين الطريقين .

ونحن الآن في حديث الشعر ، لا في لَعَطِ النحو ، فالشاعرُ ، كما قلتُ ، لم يرد أن يقصَّ في غنائه قصةً يجرى في سياقها على تتابع الأخبار المعبرة عن الأحداث ، بل إن هو إلا مغنٌّ قد تأهب للغناء ، وهو مستسلم « لطائف الذكرى » ، فإذا صورَّ قديمةً تستجدُّ ماضيها ، تلوح له وهي تمرُّ مع الذكرى مرأً حثيثاً ، عجل إليها يلتقط خاطف ملامحها ، ليودعها في غناء ؛ ألفاظه موجزةٌ متراحةٌ الدلالة ، ونراكيبه ثوميةٌ لمحا إلى سرعة الحركة النابضة التي تومض إيماضاً ، ثم تخفى في حركةٍ تليها ، متحدرةً بصورٍ هؤلاء الفتية من أصحابه ، وهم يلوحون لعينيه في سياق ذكرى قديمة ، انبعثت حيةً تندفق أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت .

وقد بيئتُ قبل ، كيف كان تدفق الصور بالألفاظ والتراكيب ، منذ قال : « وفتوهججروا ... » حتى تلقى تدفقها وحركتها وانصبابها ، وخطفها وبريقها ، بقوله : « فادركنا الثأر منهم » . كان شاعرنا مستسلماً لطائف الذكرى ، لا ترى عيناه سوى أولئك الفتية من أصحابه يومئذ كانوا ، وهو يتهيأ للغناء بهم وبتجدتهم ومروءتهم وبسالتهم ، وبما كابدوا وما عانوا ، وبما فعلوا وما بذلوا ، وهو في هذه الذكرى معزولٌ عنهم ، غائبٌ غير شاهد ، كأنه لم يكن قطُّ معهم ، وكأنه لم يهتجر معهم حين هجروا ، والشمس جمرة يذوب لُعابها عليهم وعلى الأرض من تحتهم ، ولا هو أسرى معهم حين أسروا ليهم والظلام مطبقٌ على الآفاق ، في ليلةٍ من ليالي المحاق ، ولا حلٌ معهم حين حلوا على هذيل لبيبتوهم نياماً ويشخونوا القتل فيهم ، فكان عناؤه إلى هذه الساعة مصروفاً

إلى هؤلاء الفتية ، مجرداً للتنويه بهم ، معبراً عن ذلك كله بضمير الغائب . ولكن ما كادوا ينقضون على هذيل ، فيرى فى طائف الذكرى ، سيوفاً تُتَضَي وتُسَلّ ، فتضئ غبش الفجر ، كسنا البرق فى الليلة الظلماء ، ثم تهوى على الأعناق والشوق والأيدى وهى تُسَلّ وتُعمد ، حتى انتبه من غاشية الذكرى ، فإذا هو واحد من هؤلاء الفتية المنزّلين بطشتهم بهذا الحى من هذيل ، وإذا هو قد انبعت منتصباً بينهم ، قد شهد المعركة وانغمس فى وطيسها ، وإذا هو يتغنى بلسان شاهد غير غائب عن جماعتهم : « فادركنا الثأر منهم » ، بضمير شاهد معبر عن جماعة ، لم يملك أن يعزل نفسه أو يغيب ، فهو صاحب هذا الثأر ، وهو حامل عبئه ، وهو الذى طال إطرأه وهو يرشح موتا ، كما أطرق أفعى ينفث السم صيل ، وهو وحده المشتفى غليله بما يسفح على الثرى من دماء هذا الحى من « هذيل » ، ولكته لم يبال أن يصرح بذكرهم ، لأنه مُعَرِّج عجل ، ولأن أمرهم أبيض فى نفسه من أن يدل عليه غيره . وهذا الالتفات السريع من الغيبة إلى الشهود ، هو الذى جعل الكلام كأنه قد تمّ وفُرع منه ، فأوجب الشكك عند آخر قوله : « فادركنا الثأر منهم » .

ولكن شاعرنا ، حين انتزعت المعركة نفسه من غواشى الذكرى ، لم يزل بعد غارقاً فيها متشبهاً بها ، لأنها حية فى أعماقه ، وبقية صورها توشك أن تدور فيراها لائحة لعينيه . فهو الآن فى أمر شديد : نفس يتنازعها « الشهود » من ناحية ، و « الغيبة » مع الذكرى من ناحية أخرى ، قد دنت المعركة منه دنوّاً شديداً ، ودنا هو إليها دنوّاً شديداً ، وانتقلت من ماضيه وماضى أصحابه إلى هذا الحاضر ، إلى الساعة التى يتغنى فيها ، وإذا هى لا تزال دائرة بكؤوس الردى وصواعقه على الذين حرقوا كبده على خاله . وغلا به التوهم والشهود حتى رأى الحرب قد

عادت جَدَعَةً ، يسمع وقع السيوف تفلق هامَ هُذيل ، وصوتَ الدم  
 يشخب من عروق تتفجّر ، ويحسّ بيده التي فيها سيفه قد بلّها نجيع  
 طرئٍ دافئ ، وانتقلت المعركة من الذّكرى إلى قرارة حسّ متوهّج ،  
 انتقل الماضي المتحدّر من بعيد ، فخاض في لُجّة حاضر محسوس  
 مشهودٍ ، وحمى الوغى ، فى التوهّم ، حتى صار حقيقة واقعة على  
 المكان ، (أى فى هذه الساعة التى هو فيها ) ، وإذا هو وأصحابه قد بلغوا  
 من فؤرهم هذا ما شاءوا من التُّكايّة فى هذا الحىّ من هذيل ، وإذا الغناء  
 الذى انساب نغمه على لسانه من ضمير راضٍ بما نال من عدوه :  
 « فادركنا الثّار منهم » ، كأنما حدث لساعته ، لم يكن شيئاً قد  
 انقضى ، وكأنّه فى ساعته هذه قد أجمع هو وأصحابه على أن يكفّوا ،  
 وينقلبوا إلى ديارهم راجعين مسرعين ، قبل أن ينصدع الفجر منقلباً  
 بالإصباح ، وقبل أن تتناذر بهم سائر أحياء هذيل ، فيتبعوهم الطلب .  
 وإذا هو يرى ، فى توهّمه ، هذه الشّرذمة القليلة الظافرة ، وقد أغمدت  
 سيوفها ، مسرعةً تعدو حتى تفوت الطّلب . وأوغلت فى البادية عائدةً  
 حتى ظنّت أنها قد بلغت مأمناً ، ظناً على تحوّف ، فوقعوا من الإعياء  
 والكلال وقعةً على الأرض طلباً للراحة ، فجلسوا محتبين ، فى فاسح  
 ضوء الفجر ، على خيفة وتوجّس ، وقد دبّ الثّعاسُ دبيباً فى أوصالهم  
 ومفاصلهم ، ورأى نفسه يقظاً ، ربيّةً لهم ، يكلّوهم ويحرسهم ، ينفذ  
 لهم الليلَ والطُّوقَ من خوفِ الكثرة عليهم ، فإن يكن هذا الحىّ من هذيل  
 قد هلك ، ولم تنج كثرته من سيوف هذه الشّرذمة القليلة ، فإن هذه  
 الشّرذمة القليلة الناعسة التى وقعت على الأرض من كلالها ، لا تزال على  
 عزّير من النجاة ، فحدّث نفسه بغناء ، دندنةً وهينمةً : « وَلَمَّا يَنْجِ  
 مِلْحَيِّينَ إِلَّا الْأَقْلُ » ، فالنجاة التى تطلبها هذه الشّرذمة لم تتمّ بعد ،  
 ( لأنّ « لَمَّا » تدل على نفى حدوث الفعل إلى الساعة التى يتكلم فيها

المتكلم ) ، والخوف من كزرة هذيل عليهم بكثرتها باقى بعد . ثم انخلع  
 شاعرنا من قبضة « الشهود » التى أخذته ، وارتد إلى « الغيبة » ، ورأى  
 فى غاشية الذكرى ، هذا النفر القليل الذى أبلى معه فى القتال ، قد  
 نهكهم اللغوب ، فوقعوا وقعة على توفز ، فدب إليهم النعاس :  
 « فاحتسوا أنفاس نوم - فلما هوموا ، رعثهم - فاشمعلوا » ، فانطلقوا  
 مُسرعين ناجين لا يلحقهم شئ . وكذلك تم الغناء . وكان هذا آخر ما  
 ترنم به الشاعر فى آخر فترة من فترات هذه الذكرى . أمّا ما بعده فقد  
 تغنى به قبل ذلك بدهر .

\* \* \*

أثرت أن أسوق البيان عن هذه الأبيات سياقاً واحداً ، دون أن  
 يتخللها شئ من النحو أو غيره ، لأننى أردت أن أرد الشعر إلى منبعه من  
 أنفس الشعراء ، فإن إلغاء الحالة التى يكون عليها الشاعر وهو يتغنى  
 وإغفالها ، يجعل الشعر ميتاً لا حراك به . ومحال أن يستغرق الشاعر  
 الصادق فى غنائه ، وهو على حالة من الإحساس ، ثم لا يكون لهذه  
 الحالة أثر ظاهر فى اختيار لفظه ، وفى تركيب كلامه ، وفى استخدام  
 خصائص لغته للتعبير ، مريداً أو غير مريد ، عن خفى ما يدور فى  
 إحساسه المنوفر ساعة الغناء . وسأقف وقفة على هذه العبارة المعترضة التى  
 أنزلتها فى مكانها من حركة نفس الشاعر ، وهى : « ولما ينج ملحين  
 إلا الأقل » . فأول شئ ما يقع من التهاون فى بيان معانى بعض  
 الألفاظ . من ذلك لفظ « الحى » فهو عند أهل اللغة : « الحى من أحياء  
 العرب ، ويقع على بنى أب واحد ، كثروا أو قلوا » ، وعلى هذا المعنى  
 اقتصررت كتب اللغة . إلا أنهم استشهدوا ببيت خالد بن الصقعب  
 النهدى ، يصف فرساً :

فَتُشْبِعُ مَجْلِسَ الْحَيِّينَ لَحْمًا وَتُبْقَى لِلْإِمَاءِ مِنَ الْوَزِيمِ

على أنه يعنى بالحيين : « حى الرجل ، وحى المرأة » . وهذا الذى قالوه إبهام وقصور فى العبارة ، فإنه إنما عنى جماعة الرجال وجماعة الرجال ، فيزاد على كتب اللغة : أن « الحى » الطائفة ، والفئة ، والجماعة من الناس ، كانوا بنى أب واحد أو جماعة من قبائل شتى . ويكثر استعماله بهذا المعنى فى النقاء ففتين فى القتال . بمعنى الصُّقَّين أو الفئتين المتقاتلتين ، وقد جاء فى هذا الشعر وفى غيره . وغموضُ هذا المعنى وضيقه على الشراح والنقاد ، أدى إلى الظن بأن المقصود فى هذا الشعر « حيان من هذيل » ، وأنه لم ينبج منهما أحدٌ ، أو لم ينبج بعدُ منهما إلا عدد قليل ، وأن الجملة حال من الضمير فى قوله : « فاذرُكنا الثَّأْرَ مِنْهُمْ » . وهذا فساد كبير لا يستقيم مع تخالف أزمان الأفعال ، ولا يستقيم معه سياق الشعر ، كما بيّنت من قبل . وثمة وَهْمٌ آخر فى معنى « إِلَّا أَقْلٌ » فمن تعرّض لهذا البيت ظن أنه مراد به : إما النفى المطلق ، أى « لَمْ يَنْبُجْ مِنْهُمْ أَحَدٌ » . وهو خطأ فاحش جداً ، وإما أنه مراد به : « إِلَّا القليل » ، وهو فاسد أيضاً . والصواب أن الألف واللام فى « الأَقْلُ » ، نائبة عن الإضافة إلى « الحيين » ، وأصله : « إِلَّا أَقْلُ الحيين عدداً » ، وهم الشُّرذمة القليلة من أصحاب الشاعر ، وبهذا المعنى فسّرتة فيما مضى ، وهو الذى يستقيم معه الشعر .

وأما « لَمَّا » فينبغى أن يكون حاضراً فى الذهن حضوراً واضحاً عند تفسير الشعر ، أنها تدخل على الفعل المضارع فتقلبه ماضياً منفياً مستمر النفى إلى الحال ، أى إلى وقت التكلم ، وهو الذى يسميه النحاة « حال المتكلم » . تقول : « لَمَّا يفعل ذلك » ، أى لم يفعله بعد إلى ساعة التكلم ، وتوقع أن يفعله . ومن أجل ذلك لا يجوز أن يعطف عليها



الماضى ، فغير جائز أن تقول : « لما يفعل ذلك ثم فعله » ، فهذا تكاذبٌ ومحال ، لتقدم زمن الفعل الأول على زمن الفعل الثانى ، وإتّما يقال : « لما يفعل ذلك ، وقد يفعله » ، لتأخر زمان الفعل الثانى على زمان الفعل الأول .

وأما « الواو » نى « ولما ينج » ، فغيرُ جائزٍ أن تكون واو الحال ، ولا واو عطف . وإتّما هى واو استئناف كلامٍ جديدٍ منفصلٍ عمّا قبله . وظاهرٌ أنّها لا تكون هنا واو عطف ، أمّا أن تكون واو حالٍ فمحال ، لأنّ إدراكَ الثأيرِ أمرٌ قد فُرع منه ، وبه انتهت المعركة بين الحيين ، فمحال أن يقال بعد ذلك : ولم ينج بعد من القتل إلاّ الأفل ، لأنّ هذا مؤذنٌ باستمرار المعركة إلى حال التكلم بذلك ، وهذا فساد . وقد جاء مثل هذا التعبير بعينه فى الشعر ، فجاء فى قافية تأبّط شرّاً المشهورة ، وذكر نجاته من بجيلة حين أسروه ، فاحتال حتى فرّ من أسره ، وذهب يعدو عدواً ، فطارده العداؤون منهم ، فوصف سرعة عدوه حتى قال :

لا شئَ أشرعُ مِنِّي ، لَيْسَ ذَا عُدْرٍ      وَذَا جَنَاحٍ يَجْنِبُ الرَّيْدَ حَقَّاقٍ  
حتى نَجَوْثُ ، وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي      بِوَالِهِ مِنْ قَبِيصِ الشَّدِّ غَيْدَاقٍ

وقد انتبه ابن الأنبارى إلى هذا الموضع ، وحاول أن يفسر اختلاف زمان « حتى نجوت » وهو ماضٍ قد انقطع ، وزمان « ولما ينزعوا سلبى » ، وهو حاضر لم ينقطع إلى وقت التكلم به ، فقال فى بيان ذلك : « يقول : أسرعُ إسرَاعاً شديداً حتى نجوت من بجيلة ، وقد قاربوا أن ينزعوا سلبى ، ولما يفعلوا » . ثم حاول ذلك المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، فى شرحهما على المفضليات فقالا : « وأتى بلثاً ، لأنّ فيه تقريباً لمحصل الفعل وإن لم يقع ، وسمى سلاحه سلباً ، ولم يُسلب إطلاقاً ، لما كان يؤول إليه لو ظفروا به » ، وظاهرٌ أنّهم جميعاً قد عدّوا

الواو هنا للحال ، ثم احتالوا على تفسير تكاذب الأزمنة ، فلم يفعلوا شيئاً ، وزادوا الأمر إبهاماً ، وإنما أخذ المرزوقي قوله فى « لما » أنّ فيها تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع ، من تفسير ابن الأنبارى للبيت ، والنحاة لا يقولون هذا ، إنما يقولون إن منفى « لما » متوقع حدوثه ، وبين هذين فرق بعيد ، وقول تأبط شراً « ولما ينزعوا سلبى » ، حديث نفس ودندنة وهينمة خفية ، والواو واو استشاف ، وينبغى أن يحمل تفسيره على ما غلب عليه من غلُو الإحساس بالماضى الذى يتغنى به ، حتى صار كأنه كائن واقع فى ساعته هذه وهو يتعنى ، وكأنه تمثل له دنو العدائين من بجيلة وقد كادوا يأخذونه ، فنظر فى أعطافه وإلى سلاحه فدندن : « لَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي » وقذف بها بلا مبالاة بين جملة « حتى نجوت » ، وبين تمامها وهو « بِوَالِهِ مِنْ قَبِيصِ الشَّدِّ غَيْدَاقِي » وهذه الجملة « المقذوفة بين الكلامين ، تشى بشئ من الشعرية خلا منها شعر شاعرنا .

والدندنة والهينمة الخفية التى تتخلل الشعر بحديث النفس ، وتعرض بين كلامين متصلين ، موجودة إذا أنت تطلبتها ، فمن أمثلتها قول حاتم الطائي فى أبيات جيايد ، ذكر فيها ديار صاحبه وقد بليت وصارت أطلالا :

وَعَبَّرَهَا طَوْلُ التُّقَادِمِ وَالْبِلَى      فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوْهَمًا  
 دِيَارُ التِّي قَامَتْ تَرِيكَ (وَقَدْ خَلَّتْ)      وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَارِ كَفًّا وَمِعْصَمًا  
 تَهَادَى، عَلَيْهَا حَلِيهَا، ذَاتُ بَهْجَةٍ      وَكَشْحًا كَطِي السَّابِرِيَّةِ أَهْضَمًا  
 وَنَحْرًا كَفَأَثُورِ اللَّجَيْنِ يَزِيئُهُ      تَوْقُدُ يَأْقُوتِ، وَشَدْرًا مُنْظَمًا

فقوله : « وقد خَلَّتْ ، وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَارِ » ، لا يكون حالاً ، لأن المعنى عندئذ « ديار التى قامت تريك كفاً ومعصماً ، والدار خاوية مقوية من الزوار » ، وهذا خلف من الكلام فاسد . وإنما الواو هنا واو

استئنافاً لحديث نفس ، دندن به وهَيْتَم ، ثم ألقى به بين صدرِ كلام وبين  
تمامه ، لأنّه لما أراد أن يقول : « ديارُ التي قامتْ تُريك كُفّاً ومعصماً » ،  
حملته الذكري إلى أن ذلك كان قديماً ، وديارها عامرة ، وصواحباتها قد  
جئن يزرنها ، فقامت إليهنّ تحييهن وتمدُّ إليهنّ كُفّاً ومعصماً ، فعاد إلى  
الحاضر الذى يراه من ديارها الخالية ، فقال متحسراً : « قد خلت ،  
وأقوت من الزوار » ، لأنّ « قد » تقربُ الفعل الماضى من الحال ، أى من  
وقتِ التكلم ، والفعل الماضى يدل على الزمن البعيد ، ويحتمل الزمن  
القريب أيضاً ، فإذا قلت : « نام أخوك » ، فهو محتمل للزمنين ، فإذا  
قلت : « قد نام أخوك » انحدر الماضى حتى يدنو دنوّاً شديداً من  
الحاضر ، وهو وقت التكلم . وكذلك ألقى حديث النفس عن حاضر ،  
بين جزئى كلام يخبر عن ماضٍ قديم . والشواهد بعد ذلك كثيرة ، وإنما  
أردت الإيضاح والتقريب .

أما البيت السابع عشر ، فهو ملتحم التحاماً تاماً بالبيت الذى  
قبله ، لأن معنى البيتين معاً : « فادركنا الثأر منهم . ( فكفّ الفتية عن  
القتل ، فأغمدوا السيوف ، فانقلبوا يطلبون التجارة قبل أن تتعاضد عليهم  
أحياء هذيل ، فأسرعوا ، فأوغلوا فى البادية ، حتى ظنوا أنهم بلغوا  
مأمناً ، فحلّ بهم الكلال والإعياء ، فوقعوا على الأرضِ وقعةً يلتمسون  
راحةً من اللغوب ، فدبّ الفتورُ فى أوصالهم ) ، « فاحتسوا أنفاس  
نوم .. » والذى بين القوسين ، هو ما دل عليه حديث النفس ودندنتها  
التي أسقطها الشاعر بين « فادركنا الثأر منهم » ، وبين « فاحتسوا أنفاس  
نوم » ، حيث نغنى « ولما ينجح ملحجين إلا الأقل » .

أما الفاعلات التي بدأت منذ البيت السادس عشر ، وتناهت حتى  
آخر مقطع الغناء ، فهي التي أكسبت الغناء هذا التحدر والتدفق ، لأنّ

الفاء تحرك الزمَنَ في الفعل الماضي وتمدّه وتمطله ، حتى تبلغ به أوّل الزمَنِ في الفعل الذي يليه ، وهكذا دواليك حتى تنقطع الفاءات ، وأنت واجدٌ فرقاً لا يوصف في حركة الزمن بين قولك : « نام ، وأفاق ، ولبس ثيابه ، وخرج ، ولقى صديقه ، وانطلقا ، « وقولك : « نام ، فأفاق ، فلبس ثيابه ، فخرج ، فلقى صديقه ، فانطلقا » ، وهذا الذي وصفت ، زيادة على ما يقوله النحاة من أن « الفاء » تفيد مجرد الترتيب . ومن تأمل « الفاءات » في كتاب الله سبحانه ، رأى عجايباً .

وتابع شاعرنا الغناء : « فاختسوا أنفاس نؤم » ، والاحتساء : الشرب السريع المتقطع ، لأنه من حسيو الطائر ، وهو شربه ، يضرب الماء بمنقاره ضربة ثم يرفعه ، ولذلك يقال : « نمت نومة كحسيو الطير » . أى نمت نوما متقطعاً أخطب النومة خطفاً مرة بعد مرة . و « النفس » الجرعة القليلة المتقطعة ، لأنّ المرّة يرفع رأسه عند كل نفس ، وهذه عبارة بارعة جداً في التعبير عن اختطاف نومة بعد نومة على فزع . « فلما هؤموا » ، أى اهتزّت هاماتهم ( أى رؤوسهم ) خفضاً ورفعاً من ديب النعاس وروع القلب ، وهم جلوس من تحوّفهم ، لأنّ التهويم لا يكون إلا لجالس غير مضطجع . وقد روى المرزوقي مكان « هؤموا » : « فلما ثملوا » وقد يقال ذلك في النوم ، ولكنني أظنّ المرزوقي نفسه هو الذي وضعها استيعاباً لقوله « فاحسسوا » ، كأنّهم شربوا خمراً من النوم فثملوا ، ولكن « هؤموا » أحق بلسان هذا المغنى المصنّف ، وهي أوفق لما في الغناء كله من الحركة « رُعُتْهُمْ » ، أفرعتهم وهجعتهم ونحوّفنتهم كرتة القوم عليهم ، فهبوا فرعين أيقاظاً من شدة مضائهم ، « فاشمعلوا » خفوا ولبسوا واطلقوا يسرعون إسرعاً كأنّهم طيرٌ ظمأٌ تهوى إلى ماء . ويثنّ أنّ شاعرنا لم يشغله شيء في هذا الترم ، إلا التغنى بجلادة أصحابه

وبسألهم ومضائهم ونجدتهم ويقظتهم ، لم يجعل لنفسه نصيباً مما كابدوا من المشقة والنصب ، فلما دنا من منقطع الغناء ، رمى بلفظ واحدٍ خفيٍّ متواضع ولكنه جمع فيه لنفسه كل ما تغنى لهم به ، وأرى عليهم فإذا هو قائدهم وكالتهم والحافظ لهم عند المخاوف ، فقال : « فلما هؤموا - رعثهم » ( بضم التاء ضمير متكلم ) فقد هدّهم الكلال ، وغلبهم النعاس ، أما هو فلا يكلُّ ولا ينعس ، وإذا هو يقظ متلقت . متخوِّف عليهم ، ويقودهم بحزمه إلى التّجاة ، فلم يلبث أن هاجهم عن مجائهم حذراً وحزماً ، فاشمعلوا ثقةً به وطاعةً له . وهكذا تمّ هذا الغناء العظيم بأنغامه التي تتردّد أصدائها بين الحروف والألفاظ والتراكيب ، خالدة كخلودها .

\*\*\*

ومع ذلك ، فلم ينل شيئا من القصيدة كلّها ما نال هذا القسم الثالث من عبث العابثين قديماً وحديثاً . فأول عبث من عبث الزّواة والشّراح أنّ ابن هشام في كتاب « التيجان » حذف البيت السادس عشر : « فادركنا الثّارَ منهم » ، وجاء بالأبيات الثلاثة الباقية على هذا الترتيب : ( ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ) ، ثم وضعها في أواخر القصيدة بعد البيت السادس والعشرين « وعتاق الطير » ، ثم قفاها بالبيتين : ( ٢٤ ، ٢٣ ) « فاسقنيها يا سواد بن عمرو » ثم « حلت الخمر » ، فأفسد سياق الأبيات وسياق القصيدة كلّها . وإن دلّ ذلك من فعله على أن « رعثهم » في البيت السابع عشر ، بضم التاء ، وأن الضمير فيها من حديث الشاعر عن نفسه .

أما ابن عبد ربّه في العقد فإنه جاء بما هو أجنبيّ ، حذف هو أيضاً البيت السادس عشر ، ثم مرّق أوصال الأبيات ، فوضع البيتين ١٧ ، ١٥

بهذا الترتيب بعد البيت الثالث عشر « يركب الهول وحيداً » وأخذ البيت الرابع عشر « وقُتُوْهُ هَجْرُوا » فطرحة فى أسفل القصيدة بعد البيت (٢٦) « وعِناق الطير » وبعده البيت (٢٤) « فاسقنيها » ، فصار كلاماً لا يفهم ، ويشبه أن يكون قد جعل « رعنتهم » (بفتح التاء، ضمير المخاطب) فى البيت السابع عشر .

أما المرزوقى وهو شارح حماسة أبى تمام : الذى روى هذه القصيدة فإنه لم يفعل شيئاً من ذلك ، سوى أنه حذف البيت السادس عشر « فادركنا الثأر » ثم جعل « رعنتهم » (بفتح التاء، ضمير المخاطب) ، وصرف الكلام فى الأبيات كلها عن أن تكون من حديث الشاعر عن فتية من أصحابه أغاروا معه على هذيل حتى أدرك بثأر خاله ، إلى أن تكون استمراراً لحديث الشاعر عن خاله فى الأبيات التى قبلها ، وعن فتية صحبوا خاله ، فكان هو رئيسهم ومدبرهم ، كما قال المرزوقى . وبحذف البيت السادس عشر وهو قوام هذا القسم كله ، وبتأويل الأبيات إلى خال الشاعر ، خلت القصيدة من كل ما يدل على أن شاعرنا هذا قد جد فى الطلب بثأر خاله ، وصار قوله فى أول الشعر « ووراء الثأر منى ابن أحمب ... مطرق يزشح موتاً » ، كلاماً لا تحقيق له ، وإنما هو كذب محض ، وبذلك أباد المرزوقى معنى القصيدة إبادة من لا يرحم . وإنما حمل المرزوقى على حذف البيت السادس عشر ، مع ثبوته فى رواية التبريزى ، الذى اطلع على شرحه على الحماسة ، واستل أكثره ، أن المرزوقى أزعجه وحيثه قوله فى هذا البيت : « فادركنا الثأر منهم ، ولم ينج ملجحين إلا الأقل » وضايق بموقع « ولما بنج » ، والتبس عليه وجوه تأويلها ، فلم يقلع حتى حذف البيت كله ، واستراح ، وصرف معنى الأبيات إلى خال الشاعر ، ورضى عن نفسه كل الرضى ! وإذا كان

المرزوقي في شرحه على « المفضليات » قد وجد تعبيراً شبيهاً بهذا التعبير في قصيدة تأبط شراً (وقد سلف ذكر ذلك) في قوله : « حَتَّى نَجُوثُ ، ولما يَنْزَعُوا سَلْبِي » ، ووجد عند ابن الأنباري (وهو إمام قديم) تفسيراً له يُعبر عليه ويتوهم الرضى عنه ، فإنه لم يجد عند أحد شيئاً في « ولما ينج » ولا وجد تأويل ابن الأنباري صالحاً لهذا الموضع ، فرمى بالبيت كله ، ورتع في السّلامة من المشكلات .

ومع كل ذلك ، فهذا كله عبث محتمل ، لأنه عبث رواة ، أو متخفين من عبء المشكلات ! لم يسوقوه إلينا في موكب من وقار العلم ، وأناة النّظر ، وهيبة الفكر ، وفخفة طيلسان الإشراق والحكمة ، ومن أجل ذلك فهو عبث محتمل ، أما العبث الذي لا يُحتمل ، والذي يُسْعِطُ الأنفَ الخَزَدَل ، وَيُلْقِمُ الفَمَ الجُنْدَل (كما يمكن أن يقال ! ) ، وتضيق به الصدور ، وتستبشع النفوس مذاقه ، فَعَبَثُ الرُّوكِينِ المتغطرس . الذي يَظُنُّ أن لم يبق في الدنيا شيء يمكن أن يتعلمه ، فيتولى القضاء في أشياء الناس ، لأنه يراهم أسفل ، وهو الأعلى ، ويدخل مجلس القضاء بطيء الخطو ، ساجي الطّرف والنّظر ، في وقار وأناة وهيبة وأبهة وفخفة ، ليضمن إخفاء تعاضيمه وخطاسته في ردائه فضفاض من التواضع . فمن هؤلاء الإنجليزي « سير تشارلز لايل » (المتوفى سنة ١٩٢٠ ميلادية) فإنه كان رجلاً ركيناً ، ومُشتشرقاً واسع المعرفة (لا العلم) ، صبوراً على التحصيل والدّرس ، فترجم كثيراً من شعر العرب ، وتولى طبع قدر جيد من أشعار الجاهلية (وشكراً له) كشرح المفضليات ، وديوان عبيد بن الأبرص ، وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن قميئة ، وشرح المعلقات السبع للتبريزي ، وترجم أكثر هذا الشعر كما يشتهي ، فكان معدوداً عند المستشرقين إماماً وقُدوة ، ولكنه ظن في

نفسه ما ظنّ ، حتى ظنّ كأنّ العربية قد آلت إليه ميراثاً فؤوض إليه التصرف فيه ، فربّما غيّر في ألفاظ بعض الشعر وبدّل ، دون أن يشير إلى ما كان في الأصل الذي اعتمده . أمّا ما هو أسوأ من ذلك ، فظنّ الرّجل أنّه قد أصبح قادراً على تذوق فن شعراء العرب ، وأنّه صار أستاذاً في هذا التذوق ، ففسّر الشعرَ وردّه إلى معاني استحسناها ووجد لذتها في قلبه ، ثم زاد فرأى إعادة ترتيب شعرٍ هو عند نفسه وارثه المفوّض إليه التحكم فيه ، ففعل ذلك أو اقترحه . فمن ذلك هذه القصيدة ، ولا سيما هذه الأبيات الأربعة في القسم الثالث منها ، فوضعها بهذا الترتيب :

(١٥،١٤،١٧،١٦) أى : « كلّ ماضٍ ... » ، « وفتوّهجروا ... » ، « فاحتسوا ... » ، « فادركنا الثأر منهم ... » . وهذا شيء غثّ كرهه جدّاً « بطبيعة الحال » |

ولكن أسوأ منه أن يأتي مستشرق إنجليزي آخر ، وهو « نيكلسن » (المتوفى سنة ١٩٤٥ ميلادية) ، وهو كان أحسن منه حالاً في تذوق الشعر وأمّثل ، ولكّنه كان يعظّم شيخه ويقدمه ، فيوافقه على هذا الترتيب ، ويتابعه في تأويل بعض معاني القصيدة مقتنعاً بحجّته ، ثم يترجم القصيدة إلى الإنجليزية ، محتفلاً بهذه الترجمة وبأنغامها التي أراد أن يقارب بها أنغام « بحر المديد » ، فجاء بشيء غثّ جدا ، (لا أعنى اللغة الإنجليزية بل معاني الترجمة) . وطرح في القصيدة معاني منكّرة بعيدة كلّ البعد عن هذا الغناء الفخم الجليل الذي تحدّث إلينا من الجاهلية ، معتمداً في ذلك كله على تذوق شيخه « سير تشارلز لايل » |

وحسبك أن تقرأ الأبيات على ترتيب « لايل » الذي رتبها (١٥،١٤،١٧،١٦) ، لتعلم أنّه ركن إلى عقله الركين ، فالغنى كلّ ما هو موجود في الأبيات من روابط الكلام ، ولم يبال بها ولا بنحو العربية ،



وصنع من الأبيات الأربعة شيئاً كالخبيصة ، لا يُدرى من أى شىء صُنِعَتْ ،  
ثم بإشراقٍ حكمته وأبهة علمه ، فسر هذا الخبيص واحتج له بعلمه !! فافتنع به  
تلميذه « نيكلسن » ، مع كثرة اطلاعه ودقته !! وهذا من أعجب العجب !  
ولكن كيف ؟ فإذا حُقُّ للإنسان أن يعجب ، أفليس من حقى أنا أن أعجب ؟  
لأن « لايلى » متخرج فى « كمبردج » ، و « نيكلسن » ، أستاذ أيضاً فى  
« كمبردج » ، وأنا أعلم علماً ليس بالظنُّ أن « الحشائش » السحرية التى تملأ  
الفلاة بين « كمبردج وجرانشستر » و « الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة  
مدمسر ، فى خلوة مشهودة بين أشجار الدردار بكمبردج » لها تأثير حسن  
جداً !! على الذوق الأدبى خاصة ، وعلى العقل بوجه عام ! ورحم الله أبا  
العلاء المعرى ، ما أظرفه حيث قال :

شَرَّ أشجارٍ عَلِمْتُ بها شَجَرَاتٌ أَثْمَرَتْ ناسا  
حَمَلَتْ بيضاً وأَعْرَبَةً وَأَتَتْ بالقومِ أَجناسا  
كُلُّهُمْ أَخْفَتْ جوائِحهُ مارداً فى الصُّدرِ خناسا  
لَمْ تَسِقْ عَذْباً ولا أَرَجاً بل أذِيَاتٍ وأذناسا

(«لم تسق» ، لم تحمل ) ، هذا حديثُ أشجارِ الدُّردارِ !! وأما  
حديثُ « جوته » فإنه شاعرٌ ملء عروقه ، ليس من أمثال هؤلاء فى  
شئ ، وكان مع تقدّمه وسبقه فى الشعر . يُقَابَأُ (بكسر النون ، أى عالماً  
بالأشياء كثير البحث عنها ) متوقداً ملتهب الحيس ، وكأنه أوتارٌ  
مشدودة . إذا مسّها شعْرُ شاعرٍ ، من أى أمّ الناس كان ، اهتزت  
بأنغامها ورجعت اللحنَ تزجيجاً . فكان مما اتفق له أن وقف على ترجمة  
لهذه القصيدة باللاتينية . تولاهها « جورج فريتاج » (المتوفى سنة ١٨٦١  
ميلادية) ، فراعها صدقها وجمالها ، فترجمها من اللاتينية إلى الألمانية ،  
فى « الديوان الشرقى » ، وعقّب على القصيدة بشئ من التقد . ولكنّه

لما بلغ هذا القسم الثالث رتب الأبيات الأربعة هكذا :  
 (١٤، ١٥، ١٧، ١٦) . ولا أدري هل كان ذلك من فعله ، أم من فعل  
 « فريتاج » ، ولكنني أرجح أنه من فعل هذا الأخير ، و « فريتاج » لا علم  
 لي بترجمته اللاتينية ، أما ترجمة « جوته » لهذه الأبيات الأربعة فهي  
 ترجمة هابطة جداً ، بل ترجمة القصيدة كلها هابطة من قمة الإحكام  
 إلى حضيض التفكك . و « جوته » معذور من ناحيتين : لأنه لا يعرف  
 العربية ، ولأنه إنما ترجم إلى الألمانية عن مترجم آخر ترجمها إلى  
 اللاتينية ، وفريتاج ، في ظني ، هو المستول عن هذا العبث الذي أخذته  
 في ترتيب هذه الأبيات الأربعة ، ومع ذلك فهو أهون من عبث  
 « لایل » ، إمام المستشرقين في عهده ، وذواقتهم للشعر العربي !! أما  
 اقتراح « جوته » ، الذي لم ينفذه في ترجمته ، في شأن ترتيب القصيدة  
 كلها ، فهذا حديث آخر ، أرجو أن أعرض له فيما بعد<sup>(١)</sup> ، وإن كان  
 كلام « جوته » فيه لا يساوي إضاعة الوقت في الكشف عن فسادِه ،  
 لأنه مبنئ على المعاني التي أثبتها « جوته » في ترجمته<sup>(٢)</sup> وهي تخالف  
 معاني الغناء العربي مخالفة تامة ، لا لأن « جوته » استوحى معاني  
 جديدة ، بل العكس هو الصحيح ، لأنه التزم التزاماً شديداً بألفاظ  
 القصيدة العربية ، ولكنه أتى من سوء فهم العربية الذي أوقعه فيه  
 « فريتاج » بلا ريب . ثم بعد هذا الفساد ، اقترح لما ترجمه هو ترتيباً  
 جديداً ، وهذا كلام فارغ لا أكثر ولا أقل ، فأجده عبثاً آخر ، وأنا أكره  
 العبث أشد الكره ، أن أشغل الناس بما لا قيمة له في ذاته

\* \* \*

(١) سيأتي في المقالة السادسة ، ص : ٣٠٦ وما بعدها .  
 (٢) انظر هذه الترجمة في باب الملحقات ، آخر هذا الكتاب .

وبعد هذا العشاء من اللغو الذى اضطررت إليه ، فقطعنى عن  
موكب الجلال والعظمة والنبيل الباذخ ، نعود الآن إلى فيض الألحان التى لا  
تنقطع . وسأبدأ ببيان بعض معانى هذا القسم الرابع ، لتفرغ لما بعده بلا  
عائق .

« فَلَيْتَنَ فُلْتُ هُدَيْلُ شَبَاهُ » ، « فَلُ السَّيْفِ يَفْلُهُ » ثلم حدّه  
وأحدث فيه كُسوراً . و « الشُّبَا » جمع : شِبابٌ ، وهى طرفُ السَّيْفِ  
وحدّه . وأتى بالجمع هنا للدلالة على هلاك خاله ، لأنَّ انكسارَ جميع  
أطرافِ السَّيْفِ وحدوده تتركه حديده لا تقطع ، لا مضاءً لها . وقوله  
« لَيْتَا كَانَ هُدَيْلًا يَفْلُ » أى يكسر من حدّها بقتل مَنْ يَقْتُلُ من أبنائها  
وفتيانها وحمايتها . فلئن نالته اليومَ هذيلٌ ، فلطالما نال منها وأتخن فيها .  
والباء فى « لَيْتَا » وفى الأبيات التالية هى « بَاءُ » المقابلة والعروضِ والجزاءِ  
والبَدَلِ ، كما تقول « هذا بِذاك » .

و « المَنَاخُ » بضم الميم ، المكان الذى تُنَاخُ فيه الإبل وتبرك .  
و « جَعَجَعُ » غليظ تحثين ، لحجارته حدٌ يجرح ، لا يطاق السيرُ فيه ولا  
الجثوم . وسمى بذلك لأنَّ الإبل إذا بركت فيه « جَعَجَعَتْ »  
و « جَعَجَعَةُ الإبل » رُغَاؤُهَا وصوتها عند الإناخة والبروك ، فإذا كان  
المكان غليظاً وعراً ، فذلك أشدَّ لجمعيتها لتأذيها بوعورة الأرض ، ولما  
يصيبها من الأذى والوجع . « يَتَّقُبُ فِيهِ الْأَطْلُ » ، « الْأَطْلُ » من  
الإِنسان باطنُ أصابع قدميه . وهو فى نُحْفُ البعير « الحَمِّ » رقيق لازِقٌ  
يباطن المنسم ، إذا أصابته الحجارةُ أدمته فتأذى به تأذياً شديداً . و « نَقَبُ  
البعير » إذا رَقَّ نُحْفُهُ وتخرق ودمى أطله ، فيألم إذا مشى فهو يَطْلَعُ .

يصف إذلالَ خاله هذيلًا واضطراره إياها إلى أسوأ المنازلِ

وأخشنها ، طائعةً له كما يطيع البعير فينيخ ويرك حيث يُسْتَنَاح ، رضى الأرض أوكِرْهَهَا فَجَعَجَعَ مَا جَعَجَعَ . و « صَبَّحَهَا » أتاها مع الصُّبْحِ فى أوَّلِ ضَوْءِ النَّهَارِ غَازِيًا مُسْتَبِيحًا . وإِذَا قَالَ : « صَبَّحَهَا » ليدلَّ على رِبَاطَةِ جَاشِيهِ ، وَقُوَّةِ بَاسِيهِ وإِقْدَامِهِ ، فَيَأْتِيهِمْ فى جِبَالِهِمْ وَمَعَاقِلِهِمْ أَيْقَاطًا قَادِرِينَ عَلَى أَنْ يَلْقَوْهُ بِحَدِّهِمْ وَحَدِيدِهِمْ ، فلا يَنْجِيهِمْ ذَلِكَ مِنْ بَطْشَتِيهِ بِهِمْ . فَيُنْزَلُ بِهِمْ مِنَ الْقَتْلِ مَا يَشَاءُ ، ثُمَّ يَنْتَهَبُ دِيَارَهُمْ وَيَسْئَلُ لِإِلَهُمْ ، أَى يَطْرُدُهَا وَيَسُوقُهَا أَمَامَهُ غَنِيمَةً ، لا يَمْلِكُونَ لَهُ دَفْعًا وَلَا لَمَّا فَاتَهُمْ بِهِ لَحَاقًا .

وَأَمَّا قَوْلُهُ « فى ذُرَاهَا » فَبِضْمِ الذَّالِ جَمْعُ « ذُرْوَةٍ » (بِضْمِ الذَّالِ أَوْ كَسْرِهَا ، وَسُكُونِ الرَّاءِ) وَهِيَ أَعْلَى الْجَبَلِ وَالسَّنَامِ وَمَا أَشْبَهَهُمَا . وَيَعْنَى بِذَلِكَ جِبَالَ هَذِيلِ الَّتِي تَسْكُنُهَا بِالْحِجَازِ . وَأَعْظَمُ جِبَالِ هَذِيلِ جِبَلُ « عِرْوَانَ » وَفِي ذُرْوَتِهِ « الطَّائِفُ » ، وَلَيْسَ فى جِبَالِ هَذِيلِ أَعْلَى مِنْ هَذَا الْجَبَلِ ، وَهُوَ أَحَدُ مَعَاقِلِهِمُ الَّتِي يَعْتَصِمُونَ بِهَا ، وَمَنْ ضَبِطَ هَذَا اللَّفْظَ بِفَتْحِ الذَّالِ ، (كَمَا جَاءَ فى شَرْحِ التَّبْرِيزِيِّ عَلَى الْحِمَاسَةِ) فَقَدْ صَبَّحَ . وَمَنْ فَسَّرَهُ بِأَنَّ « الذُّرَى » الْكَنْفُ وَالنَّاحِيَةُ ، فَقَدْ أَتَى بِكَلَامٍ فَاسِدٍ ضَعِيفٍ لا يَقُومُ بِهِ الْمَعْنَى .

وهذه الأبيات الثلاثة جيِّدة التقسيم ، وبُطْءُ الْحَرَكَةِ فى الْبَيْتَيْنِ الْأَوَّلَيْنِ (لا جَمَاعَ سِتَّةَ زَحَافَاتٍ فِيهِمَا) تَوْحَى بِيَقِينَةٍ مِنْ غِيْظِ قَدِيمٍ مَكْظُومٍ ، وَلا سِيَّما فى هَذِهِ الْأَنْعَامِ الثَّلَاثَةِ « لَبِما كان » و « بما أْبْرَكَها » و « بما صَبَّحَها » ، وَتَوْحَى أَيْضًا بِالتَّصْمِيمِ الْخَفِيِّ وَالصَّلَابَةِ . وَهَذَا دَالٌّ عَلَى أَنَّ الْغِنَاءَ بِهِمَا كَانَ قَبْلَ تَغْنِيهِ بِمَا كَانَ مِنْ إِجْمَاعِهِ وَتَأَهُبِهِ هُوَ الْفِتْيَةُ مِنْ أَصْحَابِهِ لِتَبْيِيتِ هَذِيلِ وَالتَّكَايَةِ فِيهَا ، أَى قَبْلَ الْقِسْمِ الثَّلَاثِ بِفِتْرَةٍ ، وَعِنْدَ هَذَا الْمَوْضِعِ أَفْتَتَحُ حَدِيثًا عَنِ زَمَانَ الْقَصِيدَةِ وَصَلَةَ بَعْضِهَا بِبَعْضٍ ،

ولكّتى أرجو أن تصغى بلا ملل ولا تهاوين ، فإنّ هذا النمط الصعب من الغناء يتفوّت عليك إذا أنت لم تحسن الإصغاء إليه ، إصغاء الخليفة العظيم عبد الملك بن مروان ، فإنّ عمرو بن العاص رضى الله عنه ، وهو يومئذ فى نحو التسعين من عمره ، وصف هذا الفتى من قريش ، وهو فى الخامسة عشرة من عمره تقريباً فقال (أخِذْ بثلاثِ تاركِ ثلاثِ : آخذ بقلوبِ الرّجالِ إذا حدّثتْ ، وبخسنِ الاستماعِ إذا حدّثتْ ، وبأيسرِ الأمرينِ عليه إذا حُوف . تاركٌ للمراء ، تاركٌ لمقاربة اللّيم ، تاركٌ لما يُعْتَدَرُ مِنْهُ) فلعلّ هذا يجبّبُ إليك حُسنَ الإصغاءِ ولو شقَّ عليك ما تسمع .

وهذا القسم الرابع من الغناء تغنى به شاعرنا قبل القسم الثالث بزمن قليل كما أسلفت ، وبعد التغنى بالقسم الثانى بزمان طويل ، وبعد التغنى بالبيت الأول من القسم الثانى ، ثم بالقسم الأول كلّهُ ، بزمان متطاوّل ممتدّ . ويحسن هنا أن أذكر ما أكثرت الإشارة إليه من قبل ، وهو الفترات التى تغنى فيها الشاعر بجملة هذا الغناء ، وهى خمس فترات ، بهذا الترتيب :

**الفترة الأولى :** تغنى فيها بالبيت الخامس وحده ، وهو الذى وضعه فى أوّل القسم الثانى ، بيت واحد .

**الفترة الثانية :** تغنى فيها بالقسم الأول كلّهُ ، أربعة آيات .

وهاتان الفترتان قبل خروجه للطلب بثأر خاله .

**الفترة الثالثة :** تغنى فيها بالقسم السابع ، بيتان .

**الفترة الرابعة :** (أ) تغنى فيها بالقسم السادس ، بيتان .

(ب) ثم بالقسم الخامس ، بيتان .

وهاتان الفترتان ، كانتا على أثر إدراكه تأرّ خاليه ، فى طريق عودته  
إلى دياره .

الفترة الخامسة : (أ) تغنى فيها بالقسم الثانى ، من البيت السادس  
إلى الثالث عشر ، ثمانية أبيات .

(ب) ثم بالقسم الرابع كله . ثلاثة أبيات .

(ج) ثم بالقسم الثالث كله ، أربعة أبيات .

وهذه الفترة بعد إدراك تأره وعودته بزمان طويل ، وهى فترة  
الذكرى ، وتغنى فيها بأكثر القصيدة .

والفترة الأولى والثانية متداخلتان ، حتى لو شئت أن تجعلهما فترة  
واحدة لم تُبعد . والفترة الثالثة والرابعة أشدّ تداخلاً ، فلو جعلتهما فترة  
واحدة لم تخطئ ، وتصير الفترات ثلاثاً فحسب ، فأى ذلك رضيته فقد  
أصبت . وظاهر أنّ الشاعر حين أعاد بناء القصيدة ، لم يبال بترتيب فترة  
الغناء وزمنه ، فرتبها ترتيباً آخر ، أى عبث به يفضى إلى فساد كبير .  
ولكى أسهل على القارئ وأعينه ، أسوق ترتيب القصيدة بأقسامها السبعة  
متتابعة ، مبيناً فى كل قسم فترة التغنى به . وأرقام الأبيات على تتابعها :

القسم الأول : غناء الفترة الثانية ، أربعة أبيات (١-٤)

القسم الثانى : غناء الفترة الأولى ، بيت واحد (٥)

ثم غناء الفترة الخامسة (أ) ، ثمانية أبيات (٦-١٣)

القسم الثالث : غناء الفترة الخامسة (ج) ، أربعة أبيات (١٤-١٧)

القسم الرابع : غناء الفترة الخامسة (ب) ، ثلاثة أبيات (١٨-٢٠)

القسم الخامس : غناء الفترة الرابعة (ب) ، بيتان (٢١-٢٢)

القسم السادس : غناء الفترة الرابعة (أ) ، بيتان (٢٣-٢٤)

القسم السابع : غناء الفترة الثالثة ، بيتان (٢٥-٢٦)

( ويحسن بالقارئ أن يثبت هذه الفترات على هامش القصيدة ليسهل عليه متابعة ما نحن فيه ) ، وهكذا ترى أن الشاعر ، حين أعاد بناء القصيدة ، قد شعث أزمنة الأحداث وأزمنة الغناء بأقسامه السبعة تشعباً تاماً . افتتح القصيدة بالقسم الأول ، أى بغناء الفترة الثانية ، وكان زمنه قبل الخروج للطلب بتأخر خاله . ثم أتبعه القسم الثانى ، فبدأه بغناء الفترة الأولى ، وهو بيت واحد قاله حين جاءه نعى خاله ، ومع ذلك فقد ضمّه إلى غناء الفترة الخامسة (أ) ، وكانت بعد إدراكه تأخر خاله بزمان طويل ، أى فترة الذكرى . وفعل ذلك ، على نبعاد ما بين زمان البيت الأول من زمان هذا القسم والأبيات التى ضمّه إليها . وقد فرغث من بيان سبب ذلك من فعله ، فى المقالة الثالثة وأول المقالة الرابعة .

ثم وضع القسم الثالث ، وهو غناء الفترة الخامسة (ج) ، تالياً لغناء الفترة الخامسة (أ) مقدماً إياه على غناء الفترة الخامسة (ب) ، وعلى غناء الفترة الثالثة ، وغناء الفترة الرابعة بجزئها ، على أن هاتين الفترتين أسبق من فترة الذكرى ، لأنهما كانتا على أثر إدراكه تأخر خاله . وقد فرغث فى صدر هذه المقالة من القسم الثالث ، ومن صفته وحركته وأنغامه .

ثم أتبعه هذا القسم الرابع الذى زحزحه عن زمانه ، لأنه غناء الفترة الخامسة (ب) ، فترة الذكرى أيضاً ، ومقدماً إياه أيضاً على غناء الفترتين الثالثة والرابعة ، اللتين ختم بهما القصيدة ، مع أنه تغنى بشعرهما قبل ذلك بدهرٍ طويل .

ومع هذا الذى كشفت لك أمره ، من « تشعيث الأزمنة » ، أعنى تشعيث أزمنة الأحداث ، ثم تشعيث أزمنة التغنى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ، يدلك أظهر دلالة على ما قلت أنفا : أن شاعرنا لم يُرد قط أن يقص قصة ، لأن القصة قوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدرّ الأحداث على سياق تحدرّ الزمن . وقد تنبه « جوته » إلى شيء قريب من هذا ، وغفر الله ليحيى حقى ، فمن الأفضل والأسلم أن أقول إن جوته نفسه لا غيره ، هو الذى أساء العبارة بالعربية عن ذلك أشد الإساءة ، حيث قال ، فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ، ص : ٢٨) : « وأروع ما فى هذه القصيدة فى رأينا هو أن النثر الخالص الذى يصوّر الفعل ، يصير شعرياً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها !! ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو خلواً تاماً من كل تزويق خارجي ، يزداد جلال القصيدة . ومن يقرأها يامعان ، لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتشكّل أمام خياله !! » انتهى كلام « جوته » . وعلى ما فى هذه العبارة من الغموض والتفكك ، وعلى أنّ الأمر أيضاً ليس كما يظن « جوته » ، وظنّه مبنى على ما عهده هو فى أشعارهم ، فإنه قد نفذ بتوثره وتوقّده ، إلى عمق لا بأس به من الإحساس بشيء لا عهد له بمثله . وحسبه هذا من الفضيلة ، بيد أن كلامه الذى سبق هذا ، فى صلة بعض مقاطع هذه القصيدة ببعض ، يدل دلالة قاطعة على أنّ هذا الذى نفذ إليه ، ليس إلا إحساساً طارئاً مبهماً غامضاً ، لم يأت عن تفكير واضح نافذ ، ولذلك لم يبال بما قاله ولا بما اقترحه أحد ، حتى المستشرقون من بنى جلدته ، أمثال « سير تشارلز لايل » ، و « نكلسون » الذى اطلع على ما قاله وكتبه ، وذكر ذلك فى تقديمه لترجمة القصيدة ، وقد أشرت إليها أنفا .



و « تشعيثُ الأزمنة » ، « تشعيثُ أزمنة الأحداث » و « تشعيثُ أزمنة التغني » الذي سقط عليه « جوته » خبطَ عشواء ، حين قرأ ترجمة هذه القصيدة في اللاتينية ، موجودٌ مألوف في أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفى أمره حتى لا يكاد يُعرف ، وهذا الخفاء هو الذي يؤدي ببعض المهوِّرين إلى الظنِّ باختلال بعض القصائد ، فيعمدون إلى إعادة ترتيبها ترتيباً لا ينتهي العجب من سخفه . و « جوته » نفسه فوجيء بالتنبيه إلى هذا « التشعيث » الذي لا عهد له بمتله فيما أَلَفَ من الشعر ، ففرح به فرحاً شديداً ، وعده أكبر سبب في روعة هذه القصيدة . ولكن لم يلبث أن انطفأ بريقه في نفسه ، فانزلق إلى التناقض حين اقترح لها ترتيباً ينسف هذا « التشعيث » ، الذي فرح به ، نفساً بمرة ! وهذا غريبٌ جداً من مثله . والله أعلم !!

ولكننا نُخطئ خطأً كبيراً في حقِّ الشِّعرِ والشعراء إذا نحن وقفنا بنا التنبيه على هذين الزمانين وحدهما : « زمن الحدث » و « زمن التغني » ، ثم أدرنا النقد عليهما ، لأنَّ زمنَ « الحدث » زمنٌ مؤقت مفروض على الشاعر من خارج ، وأكبرُ أثره يكاد يكون قاصراً على إثارة نفس الشاعر وتهيتها للتغني ، وهو زمنٌ سريعُ الانقضاء . و « زمن التغني » ، إنما هو توقيتٌ لاستجابة النفس لحافز الإثارة ، ثم بلوغ الاستثارة درجة من التُّضحج والتحفُّز ، تجعل الغناء ينفصل عن النَّفس طليفاً بلا إكراه ولا قسْر . وعند الوهلة الأولى قد يكون « زمن الحدث » و « زمن التغني » من القرب والتلاصق والتلازم ، بحيث يكونان كأنهما زمانٌ واحد . ولكن هذا لا يكاد يبقى على ذلك إلا فترةً قصيرةً جداً ، وهي الفترة المتصلة بزمنِ الحَدَث ، وهي فترة لا يمكن أن تدوم غيرَ قليلٍ خطفاً ، ثم تنقطع اضطراراً . بيد أن هذا الفترة القصيرة الحاطفة ، هي

التي توشك أن تكون تحدّد طبيعة نغم التغنى ، سواء انفصل عنها غناءً أو لم ينفصل . وقد تتابع بعد ذلك أحداثٌ أخرى ، قبل التغنى ، أو معه ، وتكون هذه الأحداث المستجدة وثيقة الصلة بالحدث الأول ، ثم تجرى فى النفس مجرى الحدث الأول ، وتتدخل أيضاً فى تحديد نغم التغنى أو تعديله ، تبعاً لما يكون فيها من قوة أو ضعف ، أو تبقى منعزلة قائمة بنفسها ، تساير الغناء المنطلق من الحدث الأول المثير ، وقد ترفضه بين الحين والحين ببعض ما تتميز به عنه . وبانقضاء زمن « الحدث » وزمن « التغنى » الأول ، اضطراراً ، ثم انقضاء ما يليه أيضاً من الأحداث المتصلة بالحدث الأول . ينشأ عنها جميعاً زمنٌ آخر ، لا بدّ من استبانته استبانةً تامةً واضحةً .

ففى هذه الفترة القصيرة الحافظة ، يتولّد زمن ثالث ، هو « زمن النفس » ، وهو مختلف كلّ الاختلاف فى طبيعته عن طبيعة « زمن الحدث » وعن طبيعة « زمن التغنى » . وذلك أنّ « زمن الحدث » زمنٌ متصل محدودٌ ينقطع بانتهاء الحدث ، وبانقضاء تأثيره المباشر على النفس ، و « زمن التغنى » ، محدودٌ أيضاً ، وليس له وجودٌ مؤثّر إلاّ بعد بلوغ استثارة النفس درجةً من النضج والتحقّق تجعل الغناء ينفصل عنها طليقاً بلا إكراه وبلا قسير . أمّا « زمن النفس » فليس من هذين فى شئ ، (وكنت أوشك أن أسميه « زمن التخلّق » كتخلّق الجنين حتى يتم خلقه ، ولكنى عدلتُ عنه لقصور دلالاته ) . فزمن النفس هو الذى يحمل ما بعثته «أزمنة الأحداث» على اختلافها أو تراؤها ، وهو الذى يتحكم من أجل ذلك فى نغم البيت من القصيدة ، أو فى نغم مقطع كاملٍ منها ، وهو الذى يؤثّر فى تخيّر الألفاظ والتراكيب والدلالات ، فينتظمها النغم الواحد ، أو الأنغام المختلفة التى يتكون منها لحنٌ واحد

متكامل ، وهو الذى نسميه « القصيدة » . وهو بهذه الصفات التى وصفت زمنٌ متطاوُلٌ ممتدٌ لا يَنقَطِعُ ، ولا ينقضى إلا بانقضاء القصيدة والفراغ منها ، وفيه تتولد المعانى ، وتتخلق الألفاظ ، وتنفضر التراكيب ، ثم تنفصل عنه تامةً التكوين . وفوق ذلك كله فإن هذا الزمن ، لأنه زمن مركب من أزمنة نَفْسٍ متداخلة ، مختلفة أو متفقة ، فهو قابل أيضاً لأن يتجزأ وينفصل بعضٌ منه من بعض ، حتى يكون هذا الجزء المنفصل هو المؤثر فى الغناء وفى نغمه ساعة الإفضاء ، أى عند بلوغ أقصى « زمن التّعنى » بيتاً أو ببعض بيت ، وبمقطع كامل أو ببعض مقطع . وهذا الزمن أيضاً سريع الحركة ، كثير التقلب ، طليق من القيود ، يتجمع فيكون كأنه ذو طبيعة واحدة ، ثم ينشق منه جزءٌ فإذا هو ذو طبيعة مباينة لها بعض المباينة ، ولذلك فهو كثير التشكُّل ، مع احتفاظه بخصائص مشتركة فى هذه الأشكال ، والماضى والحاضر وما بينهما عنده شئ واحد ، كأنها زمنٌ دائمٌ لا يتحرك ، ثم لا انقطاع له . فمن أجل ذلك قد يكون « زَمَنُ التّعنى » بعيداً جداً من « زَمَنِ الحدث » ، وقد يتخللها أيضاً « أزمنة أحداثٍ » و « أزمنة تغنٍ » ، ومع ذلك يصدر الغناء ، أو المقطع من الغناء ، وهو قريب الشبه بما صدر منذ قديم ساعة تلاصق « زمن الحدث » و « زمن التّعنى » ، وإن اختلفت أيضاً معانى المقطع الحديث من المقطع الأول القديم ككل الاختلاف . وكذلك نرى أنّ مرورَ الوقت لا يؤثر فى « زَمَنِ النَّفْسِ » ، ما دام قائماً فيها ، ولا ينقطع إلا بانقطاع الغناء كله والفراغ منه .

و « زمن النفس » خفي جداً ، لأنه كامن فى قرارة النفس الشاعرة ، متدقق فى أعماقها السحيقة ، والشعراء يجدونه فى أنفسهم بالقلق والحيرة ، وبالاستغراق والاستبطان ، وإن لم يعبروا عنه باللفظ .

وهو أيضاً الذى بنفذ فى البحر الواحد الذى يستخدمه شاعران وثلاثة وأربعة ، فإذا قصائدُهم كآتها من بحورٍ مختلفة . وذلك للأثر العظيم الذى يُحدثه « زَمَنُ النَّفْسِ » فى تقسيم نَعَمِ البحر وأجزائه ، وفى أنْفُسِ الكلمات ، وفى أوزانها ، ثم فى انتظامها مركبةً فى النَّعَمِ المُفْرَدِ ، ثم فى أنغامِ القصيدةِ المتكاملة فى لحنٍ واحدٍ . وهذا الذى أقوله كان معروفاً عند عبيد الشعر فى الجاهلية والإسلام ، يجدونه فى أعماقِ نفوسهم بسليقتهم الضَّافيه من الشوائب ، وهى سليقةٌ منفردة بالتقدّم والتسبق على من كان قبلهم من الأمم ، ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا ، وعليه بُنى شعرهم وبيانهم وعروضهم ، وأعانهم على الاستجابة له ما انفتحت به سلائقهم عن هذه اللغَةِ الشريفةِ المستجيبة لما يتطلبه هذا الزمَنُ الثالثُ « زَمَنُ النفسِ » فى جُثمانِ الغناء ، وهو اللُّغَةُ وألفاظها ، وفى رُوحِ الغناء ، وهو الوزنُ والنَّغم .

ومن الدليل على أن أثر « زمن النفس » الذى وصفته كان معروفاً عندهم ، ما روى من أنّ ذا الرمة أنشد جريراً قصيدة طويلة جداً ، هجا فيها بنى امرئ القيس بن زيد مناه ، فلما سمعها جرير قال له : لم تصنع شيئاً . ثم أرفده بثلاثة أبيات ، فأخذها ذو الرمة فدسها فى وسط شعره ليخفي ، وهى التى يقول فى آخرها :

وَيَهْلِكُ بَيْنَهَا الرَّمِيُّ لَعُوءاً كَمَا أَلْغَيْتَ فِي الدِّيَةِ الْخَوَارِ

(الرمي ، نسبة إلى امرئ القيس ، و « الخوار » ولد الناقة حين تضعه أمه ، وهولا يؤخذ فى الدية ولا يُعد ) ، ثم سمع القصيدة منه الفرزدق ، فلما بلغ هذه الأبيات ، أطرق الفرزدق ساعةً ، ثم قال له : أعيد ، فأعاد ، فقال : كذبت وإيم الله ، ما هذا لك ! ولقد قاله أشدُّ لحين منك ( أى فكين ، ثنية فك ) ! ما هذا إلا شعر ابن الأثان ( يعنى

جريباً) . فتميز الفرزدق ثلاثة أبيات مدسوسة في غمار قصيدة طويلة ،  
( وجريروالفرزدق وذو الرمة من بنى تميم جميعاً ، يدلك على إدراكهم  
تمام الإدراك لهذا الأثر الحفى الحادث فى التغم وفى أجزاءه ، وفى أنفيس  
الكلمات وأوزانها ، ثم فى تركيبها فى الجملة والنغم ، وكان هذا الأثر  
هو النغم المميز للصوت إذ يتكلم متكلمان من وراء ستار بكلام واحد ،  
فتميز صوت هذا من صوت ذلك .

فمن أجل ذلك أجد أن « زمن النفس » ، هو الزمن الشعرى على  
الحقيقة ، وهو أنفذ الأزمنة الثلاثة فى غناء الشعراء ، وفى مقاطع هذا  
الغناء ، وفى تشعيت « زمن الحدث » و « زمن التغنى » لأنه هو المتحكم  
فى بناء الغناء وفى تكامله ، وهو الذى عليه المعول فى نقى الشعر ، إذا  
كان الناقد مفطوراً على غرار طبائع الشعراء ، فى تذوقه للشعر ، أى إذا  
كان عنده القدرة على تمثيل « زمن النفس » حاضراً فى نفسه عند تلقى  
غناء الشعراء ، ليميز به أثر هذا الزمن فيما يقرأ ويسمع . أما إذا كان الناقد  
غسلاً من هذه الفطرة ، أو من طائفة المتخصصين ( بحكم ظروف  
الدراسة وحسب) ، فهذا الزمن الثالث يضللّه ويوقعه فى الحيرة ، بما  
يدخله على الشعر من التنوع والتشابه ، والتشعيت والتسريح ، والتقديم  
والتأخير . وقد مضى مثل الشاعر العظيم « جوته » ، فإن كُفون هذا  
الزمن الثالث فى نفسه ، فى التغنى بالشعر وفى تذوقه ، وإن لم يدركه  
إدراكاً واضحاً ، هو الذى نبهه إلى ما فوجئ به من « التشعيت » الغريب  
فى هذه القصيدة . أما نماز أشجار الدرّار بكمبردج ، « سير تشارلز  
لايل » و « نيكلسن » ، فلم يبالها نقرّة (أى لا كثيراً ولا قليلاً) بهذا  
الذى تبّه له الشاعر العظيم ، وعنه سبباً فى زوعة القصيدة . وذلك  
لأنهما يمكن أن يدخلوا فى طائفة المتخصصين وهما أيضاً لا يمكن

فطرة كِطْرته ، وإن كان عندهما من الأبهة والفَحْفَحَة ، ومن النُّظير الأعلى إلى هذا الحضيض الأسفل ، قدرٌ لا يُستهان به ، ولو تأملت قليلاً لوجدت أن فقدان هذه الفطرة في التدوِّق ، هي التي أَلَقَتْ رِقَاقَ الحَطَبِ على القَبَسِ الضَّعِيفِ ، ثم ظَلَّت تُحْيِيه بأنفاسِها ، حتَّى اشتعلت النَّارُ وتوهَّجتْ بالمسألة التي عرضتْ لها في أوَّل مقالة . وهي مسألة الشُّعر الجاهليِّ وادعاءُ أنه منحولٌ . ومعلومٌ أنَّ أولَ نافعٍ في نارها هو ثمرةٌ من ثمارِ أشجارِ الدردارِ بأكسفورد ، وهو « مرجليوث » ، وإن كنت لا أعلم أفي أكسفورد أشجار دردار أم لا ! ولكن ما دامت هذه الثمرات متشابهة فلا بدَّ أن تكون ثمراتٍ من شجرةٍ واحدةٍ ، فلا بد إذن أن يكون في أكسفورد أيضاً أشجارُ دردار ، والله أعلم !

وأرجو أن يكون البيان قد أسعفني على توضيح بعض معاني « زمن النفس » وأثره في الغناء ، وفي بناء مقاطعه ، وفي امتدادِ لحنه المتكامل بأنغامه المختلفة ؛ من فاتحة القصيدة إلى خاتمتها . و « زمنُ النَّفس » هو الذي شغَّت « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التغني » في هذه القصيدة ، وهو الذي أقام بناءها على ما وصفتُ آنفاً في ترتيب القصيدة ، وفي أزمنة التغني بها . ولو كنتُ أستطيع أن أوجد لحركة نفس الشاعر وأحاسيسه أنساباً تنتمي إليها ، لكي أوضح ما فعله « زمنُ النَّفس » في غنائه ، لقلتُ إنَّ القسم الرابع من القصيدة الصُّبْحُ نُسباً بالقسم الأول (١-٤) وهو غناء الفترة الثانية ، وبالبيتين الأولين من القسم الثاني (٦،٥) وأولهما من غناء الفترة الأولى ، والثاني من غناء الفترة الخامسة ، ومع ذلك فهو منهما بمنزلة الولدِ صليبةً (أي منحدرًا من الصُّلبِ حاصِ النسب) = ثم هو أيضاً أقربهنَّ نسباً إلى بقية القسم الثاني (٧-١٣) وهو غناء الفترة الخامسة ، وهو منه بمنزلة الحفيد .

فهذا القسم الرابع عليه مِسْحَةٌ من الكآبة والحزن ، كأنه ظلُّ  
 عَمَامَةٍ سارية ، وفيه رنةٌ من المضاضة والألم ، كأنه نشيج مکتوم ، وذلك  
 يُدنيه دنواً شديداً من القسم الأول ، ومن البيتين الأولين من القسم الثاني  
 = وفيه من صلابة الكمد المكظوم ، ومن العزم المكفوف ، ومن التصميم  
 المتلفع بالوجوم ، ما يكاد يجعله ملتحمأً بالبيتين الثالث والرابع من القسم  
 الأول . وآثار ذلك في تشابه النغم ظاهرة كلِّ الظهور . فهذا القسم  
 الرابع دخله ثمانية زحافات في ثلاثة أبيات ، ستة منها في البيتين  
 الأولين . وهذا يجعله قريب الشبه جداً من القسم الأول ، وهو أربعة  
 أبيات ، دخلها اثنا عشر زحافاً ، تراكم في البيت الثاني وحده خمس  
 زحافات منها ، حتى صار :

فعلاتن ، فعلن ، فعلاتن ، فعلن ، فاعلاتن .

( وهذا هو عروض بحر المديد ، وزحافه الحين فيه : حذف  
 الساكن من السبب الأول من « فاعلاتن فاعلن » ، والزحافات كلها  
 عندي ، عملٌ من عمل « زَمِنِ النَّفْسِ » ، وليست اضطراراً ولا لغواً ) .  
 وهذه الزحافات . كما قلت في المقالة الثانية ، تُحدث في بحر المديد  
 قبضاً شديداً ، وتزيد أناته وإحجامه وقلقه ، وتورثه كآبةً ومضاضةً  
 وكمداً ووجوماً ، فهذا النغم المزاجف في القسم الرابع ، وهو من غناء  
 فترة الذكرى ، يطابق معاني النفس المختزنة في القسم الأول ، وهو غناء  
 الفترة الثانية عندما جاء نعي خاله ، واختلفت بنوْفهم حتى قعدت عن  
 الأخذِ بثأره .

بيد أن هذه الأبيات الثلاثة في القسم الرابع ، بزحافاتِها الثمانية ،  
 متولدةً أيضاً من الإعجاب بخاله وبأسه وسطوته ، ومتولدةً أيضاً من

نشوة ذكراه الغامرة المتدفقة في أنغام القسم الثاني ، من البيت السابع إلى البيت الثالث عشر ، وهي الأبيات التي لم يدخلها غير تسعة زحافات وحسب ، مع أنه سبعة أبيات (أى نحو ضعف القسم الأول ، وأكثر من ضعف هذا القسم الرابع) ، فانسابث أنغامها قلقة سريعة مسترسلة ، متتابعة القبض والبسط ، كأنها صلصلة ماء ينحدر من ينبوعه بين الصفا ، وبتردد صدى صلصاته بين مخارم جبال الشعر . ولكن لما كان مولد هذه الأبيات الثلاثة ، منحدرًا من إحساس قديم ، لا يزال يرجع نغم الأبيات السبعة التي تمّ بها غناء القسم الثاني ، لم يكن لهذا الإحساس من أثر واضح إلا في البيت العشرين ، وهو ختام الأبيات الثلاثة ، فصار منحدرًا سريعًا مسترسلًا ، شديد الشبه بها . فمن أجل ذلك قلتُ في نسبها : إنها من هذا القسم الثاني بمنزلة الحفيد ، وأيضاً ، فإنّ « زمن النفس » قد عمل عمله بمهارة فائقة ، فوجدنا شيئاً يشد فاتحة هذا القسم الرابع ، إلى ختام القسم الثاني ، كأنه حنين حفيد محزون إلى جدّه الذى ربّاه ونشأه ، وذلك أنّ البيت الأول من القسم الرابع ، وهو الذى تسيطر عليه الكتابة سيطرة تامة :

فَلَعِنَ فُلْتُ هُدَيْلَ شَبَاهُ ، لِيَمَا كَانَ هُدَيْلًا يَفُلُّ

يختلس النظر ويديمه إلى جدّه ، وهو البيت الأخير من القسم الثاني الذى يهتز بالنشوة والإعجاب :

يَزَكُّبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَضْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِي الْأَفْلُ

ويطمح إليه من بعيد بالنغم واللفظ : (فلت ، شباه ، يفل ) ، ويحنّ إليه ببعض المعنى وبعض الإحساس ، وإن لم يطمح إليه بتكامل المعانى ، ولا بتلاؤم الإحساس ، ولا باطراد السياق . فمولد هذا القسم



الرابع من الإحساس القديم بترجيح القسم الثاني ، وطموحه وحنينه إلى « يَزْكَبُ الْهَوْلَ وَجِيداً .. » ، يجعله أشد التصاقاً والتحاماً بهذا الموضوع من الغناء ، منه بالقسم الأول والبيتين التاليين له (١-٦) . ولوروق مثل هذا لشاعر لم يتوغل في أسرارِ والنغم توغلَ شاعرنا هذا ، ولم يكن عنده ما عنده من المهارة والحذق والمكر ، لألحق هذا القسم الرابع بالقسم الثاني دون أن يفصل بينهما بشيء ، (أى يضعه قبل : وقتو هجرُوا) . ولكن حذق « زَمِنِ النَّفْسِ » الكامن في أعماقه السحيقة ، نفص يده من هذا الخطأ ، ولا شك أنه قد خطر له ، لأنه لو فعل ما أوحى به لكان مضطرباً أن يرفد هذا القسم الرابع بفاتحة تجعله أشد التصاقاً والتحاماً بإحساس البيت الأول منه بالقسم الثاني : « خَبِرْ مَا ، نَابَنَا ، مُصَمِّئُ » ، وبنغم البيت الذي يليه : « بَرْنَى الدَّهْرِ ، وَكَانَ غَشُوماً » (وفيه ثلاث زحافات متتابعة) ، ثم يأتي عندئذ بعد الفاتحة بقوله : « فَالَيْزِ قُلْتُ هُدَيْلُ شَبَاهُ » . وبذلك يكون قد أخرج الغناء كله مخرج الرثاء ، لا مخرج الذكري = ولكان هذا يقتضيه أن ينقض بناء القصيدة كله ، وأن يكسب ألفاظها وأنغامها سمناً آخر غير هذا السم ، ولأنزل بالقصيدة كلها أذية مؤلمة ، ولنزلت عندئذ درجات من ذروتها الشاهقة التي بلغت . فمن أجل هذا ، ومن مخافته ، أقدم « زَمِنِ النَّفْسِ » على التشعيب ، ففقط أواصر القسم الرابع التي تربطه بالقسم الثاني وخاتمه ، وأنزل بينهما القسم الثالث ، وهو آخر ما تغنى به الشاعر (١٤-١٧) ، لأنه أدنى إليه نسباً ، وأقرب إليه شَبَاهُ ، ولأنه متحدر كتحدره ، بل لعله أشد منه تحدرًا وانسياباً ، وطلاقة وبشاشة واهتزازاً ، ووثباً بين البسط والقبض ، كأنه وقع أنامل راقص ماهر متتابع الوثبات على نغم يسرع ، ثم يتأني خطفة ، ثم يسرع ، ولذلك لم يدخل هذه الأبيات الأربعة (١٤-١٧) غير أربعة زحافات ، مع خلو البيت

(١٦) من الزحاف ، فهذا المقطع أقل المقاطع السبعة كلها زحافاً ، فذلك سبب ما وصفتُ من حركته المتحدرة الطليقة .

ويقطعه أو اصير هذا القسم الرابع من القسم الثاني (٥-١٣) وصله وضلاً متلاحماً جداً بنعم القسم الخامس (٢١-٢٢) وهما بيتان ، فيهما أربعة زحافات ، ثلاثة منها في البيت الأخير (٢٢) ، وترك البيت (٢١) يستدعى ما قبله بذكر « هُذيل » ، الذى تكرر مرتين فى البيت الثامن عشر ، مع ما فى البيت الثانى والعشرين من المعنى المتصل أشد اتصال ، بمعنى القسم الرابع كله . وهكذا بلغ « زمن النفس » الغاية فى الخدق والمهارة والمكر ، والتدداد أيضاً .

وقد عجبْتُ لجوته ، لأنه وإن لم يعرف العربية لمخ بإحساسه المتوقع ، وتوتره المستجيب لنبضات الفن ، هذه الصلة بين هذا القسم الرابع ، وبين القسم الأول ، كما وصفتها آنفاً ، فقال فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ص: ٢٨) حين ذكر ما اقترحه من ترتيب للقصيد ، قال : « والمقطوعة (١!) الثامنة عشر ، ترجع بنا القهقرى ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضع مباشرة بعد المقطوعة الأولى !! » (يعنى بالمقطوعة : البيت !!) . وهذا إحساسٌ عجيب جداً بالصلة التى وصفتها ، قد ضمته فى قوله : « ترجع بنا القهقرى » ، وهذا حسبه من الفضل والبراعة . ولكنتك لو طاوعت « جوته » وفصلت البيت الثامن عشر عن البيتين التاسع عشر والعشرين ، لكان شيئاً مضحكاً جداً ، ولو وضعت ما اقترحه حيث اقترحه ، لكن هكذا : مُطَرِّقٌ يَوْشَعُ مَوْتاً ، كما أَطْرَقَ أَفْعَى يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلَّ = وبما أوبركها فى مُناخٍ ، وهذا كلامٌ فارغٌ جداً ، ومضحكٌ جداً أيضاً ! وإنما اقترح ذلك « جوته » لسوء ترجمة « فريتاغ » للقصيد ، ثم لهبوط ترجمته هو

للقصيدة وفسادها ، (ولا داعي لذكر ما بعد ذلك ! ) ، فأقترح هذا الترتيب ، اعتماداً على ما فهمه من هذا الخلط والفساد والهبوط ، في الترجمة اللاتينية والترجمة الألمانية = لا اعتماداً على القصيدة العربية نفسها ، كما كان ينبغي أن يفعل ، وفي فعله هذا من غطرسة بني حلدته ما كنت أحب أن أنزهه عنه ، لفضيله وبراعته وإحسانه . فلو أن يحيى حتى قبل أن يكتب ما كتب في فاتحة مجلة « المجلة » (مارس ١٩٦٩) ، حمل نفسه على أن يعود فيقرأ هذه القصيدة في عربيتها الشريفة ، لأينف لنفسه ولعقله أن يقول ، يذكرنا ويذكر الناس : « فلعلهم الآن (١١) حين يقرأون هذه القصيدة ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمالٍ فذ متجددٍ ، = ولأنف أيضاً أن يقول : « ما أجدربنا بأن نقرأ ترائنا ونفهمه ونهتزله . كما فعل جوته » = ولأينف أيضاً أن يقول إن جوته قرأ القصيدة « فرأها مختلفة الترتيب ، (ويعني القصيدة العربية !! ) ، واقترح لها ترتيباً جديداً » = ثم لأينف أشد الأنفة أن يوجه هذا السؤال الذي كلّفني كل هذا الجهد إكراماً ليحيى : « كيف إذا صح أنه فتاتٌ - (يعني أيضاً القصيدة العربية !! ) - أمدت جوته بخيط استطاع بفضله أن يسلك عليها أبياتاً في ترتيب منطقي ؟ أفتكون قصيدة تأبط شرّاً وصلتنا مختلفة الترتيب ؟ » كلا ، لأفتاتٌ ، ولا اختلال ، وأظنه صار معلوماً أيضاً أنه لاخيط ، ولا فضل ، ولا سيلك ، ولا ترتيب منطقي ، ولا حاجة أبداً ، والسلام ! ولقد قلت من قبل أتى أكره العبت أشد الكره ، وأكره أن أشغل الناس بما لا قيمة له في ذاته ، فكان الصمت أولى بي ، غير أن المضطر يأكل ما حرّم الله ، وتستبشع النفوس شمتيه .

وأعوذُ برُبِّ الفلقِ ، من شرِّ ما خَلَقَ ، ومن كلِّ صوتٍ بهيمٍ (أى لا ترجيع فيه ولا تطريب) ، وأعوذُ إلى هَزَجِ الغناء ورقاقِهِ المتدَقِّقِ . فهذا القسم الخامس (٢٢،٢١) هو الغناء الثالث فى ترتيب ما تغنى به شاعرنا فى الفترة الرابعة ، فقدّمه على أخويه السابقين له فى « زمن التغنى » من هذه الفترة ، وهما القسمان السادس والسابع . وقد ذكرت آنفاً أنّه لما قطع أواصر القسم الرابع (٢٠،١٨) التى تربطه بالقسم الثانى (٥-١٣) ، وأقحم بينهما القسم الثالث (١٧،١٤) = أذى هذا القطع إلى وصله بهذا القسم الخامس (٢٢،٢١) وصلّاً متلاحماً أشدّ التلاحم . وبيان ذلك : أنّ « هُذَيْلاً الذين قتلوا خاله ، وأناموه على مثل الجمر حتى يدرك ثأره منهم ، وملأوا جوفه كمدأً وغيظاً ، وسخيمةً وحقداً = كان اسمهم هذا خفياً متوارياً منذ بدأ بالأبيات الأربعة الأولى التى ذكر فيها أنّه وراء الثأر ، وأنّه بَتَّ عزيمته على الإيقاع بهم ، وطوى ضلوعه على استباحتهم ، وهو « مطرّقٌ يَوشِخُ موتاً ، كما أطرَقَ ألقى ، ينفُثُ السَّم ، صلُّ » = وظلَّ اسمهم هذا خفياً أيضاً حتى فرغ من التغنى بخاله (٥-١٣) وظلَّ اسماً متوارياً فى ضمير الغائب المثير للتنبيه فى البيت السادس عشر : « فادَّرَكْنَا الثَّأْرَ منهم » .. ثم ظهر فجأةً ظهوراً مستفيضاً علانية فى البيت الثامن عشر ، حيث رُدّده مرتين فى صدر الغناء وعجزه ، فى ديب نغم متناقل وقورِ الوَطءِ ، لاجتماع ثلاثة زحافات فيه ، تزيد النغم أناةً وبطناً وركانةً ، وتجعل مسقط « هذيل » على جزئه السريع غير المزاحف : « فليُنْ فَلْتُ هُذَيْلٌ » ، تم مسقطه مرة أخرى على جزئه البطيء المزاحف بزحافين متتابعين : (لَيْمًا كَانَ هُذَيْلًا ..) تجعل مسقطه مرتين متخاصرتين (والمخاصرة ، أخذُ الرَّجُلِ بيدِ الرجلِ وهما يمشيان معاً) . كأنه ترجيعُ صدى صوتٍ يتردّد بين جبلين متناوحين (أى متدانين متقابلين) ، صوتٍ ضخيمٍ أجشٍّ منبعثٍ من صدرِ رابٍ بالكبرياء والثَّيِّه

والعُنْجُهِيَّة ، تنسرب فى جلجلة بقية غَيْظِ قديم مكتوم ، ملثمةً بالألم والمضاضة والوجوم ، كما وصفت ذلك من قبل . ولا غرور ، فإنه إنما تغنى بهذا القسم الرابع (٢٠-١٨) فى فترة الذكري ، بعدما لقي هو والفتية من أصحابه ما لاقوا ، حتى أبلغوا النكاية فى هذيل ، وحتى شفى منهم غليله ، أى كان ذلك بعد عودته إلى دياره بزمان طويل .

وأزيد الأمر بياناً ، فإن روعة « زمن النفس » فى عمله لا تكاد تنتهى . فثلاثة أبيات (٢٠-١٨) من « بحر المديد » ، هذا البحر القلق الذى يهتز نغمه بين البسط والقبض إراكاً ، تدخلها ثمانية زحافات ، فإذا هو نغم متناقل ، ركين ، وقور الوطى ، يذلف بما حمل من بأر وشموخ = ( دَلَفَ يَذْلِفُ ذَلِيفاً : مشى مشياً بطيئاً ثقيلاً متقارب الخطو ، مشيةً حاملٍ ثِقَلٍ . و « البأو » بفتح الباء وسكون الهمزة ، التفتخ والعظمة والتطاول ، و « الشموخ » رفع الأنف وإشراف الرقبة تعاضماً وتعالياً . واعلم أنى لا أريد الإغراب ، بل وضعت هذه الألفاظ لأصف حركة النغم ، وصوته ، ووقعه ، وتموجه ، وتصويره للمعاني فى خلال توجيعه الألفاظ التى يحملها على أجزائه المتلاحقة . ولست بمعتذر ، وإنما أنا مبينٌ بألفاظ اللغة عن معانٍ مجردة فى النغم وحده ، فوضعت ألفاظاً لصفات الأنغام تميزها . وقد مر بنا كثيرٌ من مثل ذلك فى المقالات ، ولكتنى لم أشر إليه ، فإن شئت فتنبه له) = نغم مصورٌ يُطِءُ حركته ودليفه وتناقله ، لثيه تياه ، وكبرياته وعُنْجُهِيَّته ، ولأُبُهَّة ظافر ، غالب ، آيبٍ بأنبيل غنيمة غنمها : إدراكٌ ثارٍ « قَتِيلِ دُمِهِ مَا يُطَلُّ » ، ولو قعد عنه أحواله بنو فهم بقضهم وقضيضهم ، ثار فتى صارم ماضٍ ، فلت « هذيلٌ » شباه ، وقد قضى دهره يفلّ بيأسه شبا « هذيل » ويبركها ذليلةً فى كل مُناخٍ شرس يُدمى أخفافها وكلاكلها وربكانها ، فيطول فى

اللُّدَّ الجارحِ رُغَاؤُهَا وجمعُها ، ثم لا يَغْبِهَا (أى لا يتأخر) ، بل يفعل ذلك كلَّ يوم ، حت ينقضَّ عليها كالعقاب المدلَّة ، وهى فى الشواهِق من جبالها والحصين من معاقلها ، فلا يزال له فيها ، بعد القتلِ نهبٌ لديارهم ، وسَلَّ وطرْدٌ لأنعامهم .

فهذه العلانية ، وهذا الظهور المستفيض المفاجئ بالتصريح باسم « هذيل » ، بعد خفائه وتواريه من أول القصيدة إلى أن بلغ البيت الثامن عشر ، جعل التصريح باسم « هذيل » كأنه نورٌ باعَتْ الظلامَ الجائمَ المستطيل فاضمحلاً ، واستنار كلُّ خفيٍّ كان فيه . فاستدعى ظهورُ « هذيل » فى هذا التنا الغامر ، ظهورَ مَنْ وارا هم بالإغفال منذ أول القصيدة ، ثم من أضمهم بالكناية عنهم فى البيت السادس عشر بقوله : « فادْرَكْنَا الثَّأرَ مِنْهُمْ » ، وتناصى ما أنزله هو يومئذٍ بهذيل ، بما كان يُنزله خاله بهذيل ، (تناصى : أخذَ هذا بناصية هذا ، والناصية مقدم شعر الرأس ) ، وتسلسل النغم السريع المتحدّر الذى لا زحاف فيه ، من أول قوله : « ... فى ذُرَاهَا مِنْهُ ، بعدَ القَتْلِ ، نَهَبَ وَسَلَّ » متدفقا فى نغم البيت الحادى والعشرين : « صَلَيْتُ مَنِي هُذَيْلٍ بِخِرْقِي ، لا يَمَلُّ الشَّرُّ حَتَّى يَمَلُّوا » ، لا يعوقه شيءٌ من زحاف ، إلا زحافٌ واحدٌ فى « صليت » ، غمره النغم ثم طما ، ليزداد تحدرًا واندفاقًا ، حتى ينصب على « يُنْهَلُ الصَّعْدَةَ » متدفقا ، فتعترض سلسالته المنسكب ثلاثة زحافاتٍ متدانياتٍ ، فإذا هو مرة أخرى متثاقلاً ، متأنًا ، ركينًا ، وقورًا الوطءِ ، يُدْلِفُ بما فيه من بَأْوٍ وشُمُوخٍ ، مصورًا مرة أخرى بأناة حركته ودليفه ، لتيه تيباه وكبرياته وعنجهيته ، ولأبْهَة ظافر ، غالب ، آيب من ديار « هذيل » بأبل غنيمة ، يادراك تَأر نخاله ، ويشفاء صدره ، وبالتباهى على أحواله الذين قعدوا عن تَأر أخيهم تأبَّط شراً .

وهذا الإبداعُ الخفيُّ كلُّه من عمل « زمن النَّفس » ، فهو الذي شعَّت « أزمئة الأحداث » ، و « أزمئة التعنّي » ، وأنزلها منازلها من التَّغم المتكامل الذي يتكون منه لحنُ القصيدة من العائجة إلى الحِتام . فمن أجل أن أوضح ما في عمل « زَمَن النَّفس » الكامن في نفس الشاعر ، وصفتُ ترابطَ الفتراتِ المشعَّثة من أول القصيدة بإيجازٍ ، وكشفتُ عن تعانقِ أغمِ القِسمين المشعَّتين بالتقديم والتأخير ، وهما القِسمان الرابع والخامس ، ثم تغلغل الأنعام والمعاني واتساقها واتفاقها وتخاصرها ، لترى لو أنَّ شاعراً رام ذلك بمجرد النَّظر والفكر ، لأعجزه أن يصل إلى هذا القدر من الإحكام والإبداع ، وقد مضى مَثَلُ « جوته » الشاعر حين أراد أن يرتب هذه القصيدة ، فانهار وانهارت عليه . ثم لترى أيضاً أنَّ التَّغم حزة لا يتجزأ من الشعر ، وأتته هو الذي يحمل كلُّ أسرارِ النفس الإنسانية ، ومعانيها الكامنة البعيدة الغور ، وأتته بذلك كلُّه هو العامل المؤثر فيما ذكرته قبل مما يلحق ألفاظ اللغية من الإسباغ والتعرية ، والطبى والنشر ، ويصقلها صقلاً حتى تضبيء به ويضيء بها . ثم لتعلم أيضاً أنَّ شرح ألفاظ الشعر ، بغير تحقُّق من عمل « زَمَن النَّفس » في الغناء وفي نغمه ، وفي ألفاظه وما يحمل من معاني تنساب في موجاته لترفد اللُّغة ، يسفط الشعر ويتركه لغواً لاخير فيه . وقد مضت الأمثلة من قبل ، قبل أن أكشف عن حقيقة عمل « زمن النفس » في غناء الشعراء ، ولو رجعتُ إلى ما مضى في هذه المقالات ، وأنت على معرفة وبصير بما قلتُ ههنا ، أصبتَ شيئاً كثيراً من الوضوح فيما قلت .

وههنا مثل على ما يُحدثه من يتولَّى شرح الشعرِ بلا فطرة تؤهله فالمرزوقي يقول في شرح قوله : « صَلَيْتُ مَنِيَّ هُدَيْلُ بِحَزَقِي » ما نصه « اثلبيت هذيل من جهتي برجلِ كريم يتخرِّق في العُرف (أى المعروف)

مع الأولياء ، وبالفكر مع الأعداء » ثم بقول : « صليت بكذا » أى أثبتت به ومثيت ، وأصله من صلاء النار ... . والمرزوقى إمام جليل من العلماء بالعربية ، ولكنه ليس من العلماء بالشعر فى شيء ، وقد جزر البيت جزراً بسكين علم اللغة ، واستصفى دمه بنفسيره الذى أساء فيه من جهتين . فإن قوله : « صليت منى هذيل » ينبغى أن يظل محتفظاً بأصل معناه ، لا بتأويل لفظه ، فهو قولهم : « صلى النار ، وصلى بالنار » إذا قاسى حرّها أو احترق منها ؛ لأنه إنما يشير بهذا الحرف إلى نار الحرب التى أوقدها على هذيل حتى احترقت بها ؛ وقد حذف « بالنار » وأقام مقامه « بخرق » ليضيف إلى معنى « حرق » ، وسأفسره ، معنى « مُسَعَّرِ الحرب » ، وهو الذى يُورَثُ نارها حتى تصير سعيراً تحتدم شعاليه وتنتشر .

وقد أفضت مراراً فيما يتطلبه هذا البحر من التشبيه المنمنم الموجز بالألفاظ التى تتراحم معانيها وتتسع ، فلا أعود إليه هنا ، ولكن كُن منه على دُكرٍ أبداً . وأما « الخرق » فهو عند أهل اللغة ، وهو الذى اتبعه المرزوقى : الفتى الظريف فى سماحة وتجدد ، السخى ، المتخرق فى الكرم المتسع فيه . ثم قالوا أيضاً : « الخرق » من الرماح ، كالخرق من الرجال ، واستشهدوا ببيت ساعدة بن جؤية الهذلى :

خِرَوقٍ مِنَ الخَطِّىِّ ، أُغْمِضَ حَدُّهُ ، مِثْلَ السُّهَابِ رَفَعْتَهُ يَتَلَهَّبُ

« أُغْمِضَ حَدُّهُ » رُقِّقَ حَدُّهُ حتى صار لا يبين من حدّته ولمعانه . وما عند أهل اللغة صحيح ، ولكنه لا يصلح لهذا البيت ولا لأشباهه ، لأنه يوقع فى غموض مفسد ، وإنما الذى ينبغى أن يقال ، ثم يزداد على نص كتب اللغة ، فهو أنّ « الخرق » من الفتيان الذى ينغمس فى لهب الحرب ، ثم يخرج ، ثم يعود فينغمس ثم يخرج يخرق شواجر الأسنّة



والزّمام والسّيوف سالماً ثم ينفذ ثم يعود ، وهو أيضاً نفس ما يفسّر به قولهم : « مخرأق حرب » ، لا ما فسّروه به من أنّه صاحبُ حروبٍ يَحِفُّ فيها . وقد قيل أيضاً « مَحَشَّ حروب » بكسر الميم ، أى ينفذ فيها ثم يجرح ، ثم يعود ، وهو من قولهم : « حَشَّ فى الشّى » دخل فيه ونفذ مه . وهذه أبيات لا يصلح فيها غير هذا المعنى الذى فسّرت ، من ذلك قول عامر بن الطفيل ، وهو جاهليّ :

ولقد أبلتُ الخيلَ فى عَرَصاتِكُمْ      وَشَطَّ الدِّيارُ بِكُلِّ حِرْقٍ مِخْرَبٍ

« مِخْرَبٍ » أخو حرب عارفٌ فيها ممارِس ، ثم قول حاتم الطائي ، وهو جاهليّ :

وخرقٍ كَنَصْلِ السِّيفِ قد رامَ مَضدَقِي      تَعَسَّفَتْهُ بِالرَّمحِ والقَوْمُ شُهَيْدِي

« رامَ مَضدَقِي » ، رام أن يعرفَ صلابتي فى الحرب ، أأصدق فأقيم أم أكذب فأنكص ؟ وقول عبيد الله بن الحرّ ، وهو إسلامي :

لَأَكْرِمَ بها من مِيتَةٍ إن لَقِيَتْها      أطاعنُ فيها كلَّ خِرْقٍ مُنارِلِ

فلو فسّرت شيئاً من ذلك بالخرق فى الكرم ، فقد دفنت الشعر فى تابوتٍ من اللغة . وقوله : « صَلَيْتُ مِئِي » ، فَإِنَّ « مِئِي » حَسُو لو سقط لا نَحَطَّ الكلامُ ، ولذَهِبَ كلُّ أنغامه هدرأ لو قلت : « صَلَيْتُ هُذيل بخرق .. » ومعنى « مِئِي » ، « من نَفْسِي » ، وقد مرَّ بيانه فى المقالة الثالثة ، عند قوله : « وَرَزَاءَ النَّارِ مِئِي ابنُ أُخْتِ<sup>(١)</sup> » وقوله : « لا يَمَلُّ الشَّرُّ » ، فالشر معنى معروف مبدول ، وأهلُ اللغة يقولون هو ضدُّ الخير ، وهو سوءُ الفعل ، ولكنَّ الشعراء يضعونه فى غنائهم ناظرين إلى

(١) انظر ما سلف ، ص ١٤٩ .

أصل معناه ، وهو « الشَّرر » الذى يتطاير من النَّار ، فإذا وقعت شرارة فى شىء أخذت فيه وانتشرت والنهبت ، والأمثلة على ذلك لاتكاد تحصر . وكذلك ترى أنّ هذه الكلمات الثلاث : « صليت . بخرق . لا يمل الشر » ، قد التهبت كلّها حتى تطاير لهبها وسطع على الأنغام المتحدّرة فى هذا البيت الخالى من الزّحاف . وكلّ عبث بحقيقة معناها وجعلها مجازاً ، وتفسيرها بما يؤول إليه المعنى ، كما فعل المرزوقى ، يجنى على القارئ الذى يُحسن الظنّ بالشرّاح ، ويقع فى أحابيل علمهم بالعربية ، دون علمهم بحقيقة الشعر .

أما قوله : « يُنْهَلُ الصَّعْدَةَ » ، فالصَّعدة : القناة الطويلة اللينة التى تنبت مستقيمة لا تحتاج إلى تثقيف ، فإذا ركّب فيها السنان فهى الرّمح ، فيقال للرّمح « صعدة » على الأصل ، لأنّ العمل فى الطعن بالسنان لها ، والسنان بغيرها لا يُغنى شيئاً . و « يُنْهَلُ » من « النَّهْلُ » بفتحين ، وهو أن تورد الإبل فتسقيها فى أول الورد ، ثم تردّها إلى العطن ، ثم تسقيها سقية ثانية ، هى « العَلَلُ » و « العَلّ » فتردّ بعد ذلك إلى المرعى ، وكذلك تفعل بالرّمح ، تطعن به فيشرب الدّم ، ثم تنزعه ، ثم تردّه حتى ترضى ! ولا تنسَ ما حدثتُك به عما يطالب به « بحر المديد » من أن تنبذ إليه الكلمات المقطعة القصار التى تقع على تمّوجه فتبطئ به أو تسرع ، لا تنس ذلك وأنت تقسم هذه الكلمات على النغم : « كان ، لها ، منه ، علّ » فإن هذه النبذ الصّغار ، المدمجة الأوزان ، الملقاة على تسلسله متفرقة متتابعة ، أبطأت بالنغم إبطاء المتلذذ المبتهج الذى لا يريد أن يفرغ من تلذذه بما ترك وراءه من قوله : « يُنْهَلُ الصَّعْدَةَ ، حتّى إذا ما نهلتُ » .

أشرفنا على غناء القسم السادس ، وقبل أن أخوض في الحديث  
المجرد للشعر والتعم ، أزيح الإبهام عن كلمات هذا الغناء . فأوّل ذلك  
قوله : « وبلائي ما » ، و « اللأئي » عند أصحاب اللغة : الإبطاء ،  
والاحتباس ، واللّبث ، والجهد ، والمشقة ، والشدة ، ويفسرون قولهم :  
« فعلت ذلك بعد لأئي » أى بعد جهد ومشقة وإبطاء . وكلّ هذا قريب  
من قريب . بيد أن قراءة البيت أضرت به إضراراً شديداً . فالمرزوقى وأبو  
العلاء المعرى والتبريزى قرأوه : « وبلائي ، ما ألمت » ثم قال المرزوقى :  
« قوله : ما ألمت ، يجوز أن يكون « ما » صلة ، (أى زائدة) . ويجوز  
أن يكون مع الفعل بعده فى تقدير المصدر ، يريد : وبلائي ألمت حلالاً .  
و « الإلمام » أصله الزيارة الخفيفة ، وتوسّع فيه ، فأجرى مجرى :  
حصلت عندى » . وهذا كلامٌ باردٌ غثٌ سقيمٌ ، فاخترسه التبريزى فى  
شرحه ، فلم يحسن بشئ من برده ، لأنه نشأ بتبريز ، من إقليم  
أذربيجان ، وهو إقليمٌ باردٌ جداً !! أما أبو العلاء المعرى ، فيما نقله  
التبريزى من تعليقه على البيت فقال : « وما » فى قوله « ما ألمت » ،  
يجوز أن تكون زائدة ، وأن تجعل مع الفعل الذى بعدها فى معنى  
المصدر . و « ألمت » أى قاربت ، قال الشاعر :

فإنك ميئت كمد الحبارى إذا زارت لطيفة ، أو ملئم

أى ، مقارب ، ومنه قيل : « غلام ملئم » إذا قارب الحلم « فأساء  
أبو العلاء وأحسن . أساء القراءة ، وأساء فى « ما » ، وأساء فى  
الاستشهاد بالبيت ، وأحسن فى تفسير معنى « ألمت » .

والصحيح فى قراءة البيت ما أثبتته : « وبلائي ما ، ألمت » بينهما  
سكتة لطيفة . و « ما » قد مضى تفسيرها فى المقالة الثالثة ، فى « خبر  
ما ، نابنا » وقلت : « وهى حشو يأتى ليدل على الإعراض عن وصف

الشئىء بما ينبغى له من الصِّفاتِ ، لأنك مهما بالغت فى الصِّفة فلن تبلغ كُنْهه . وهذا الحشو يُلزمك بعده سكتة عند إنشاده والترنم به . ومحيء هذا الحشو ، أسلوب فى اختصار اللفظ ، يُفضى إلى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يدانى ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من ترادف الصِّفات . ومن قال إن « ما » زائدة فى مثل هذا الموضع ، ثم سكت ، فقد أساء ، وإنما هو مُعربٌ لا غير . وإذن فالمعنى فى قوله : « وبلاي ما » ، أى بجهد شديد مستهلك للقوى ، وبأى مشقة لا تكاد توصف .

وأما استشهاد أبى العلاء فخطأ محض من مثله . ولا أطيل فى اختلاف الروايات ، ولكن البيت لأبى الأسود الدؤلى ، فى قصة نقلها أبو الفرج فى « الأغاني » عن المدائنى ، فى ترجمة أبى الأسود ، قال : « كانت لأبى الأسود مولاة يقال لها « لطيفة » وكان لها عبد تاجر يقال له « ملم » ، فابتاعت له أمة وأنكحته إياها ، فجاءت بغلام فسمته « زيدا » فكانت تؤثره على كل أحد . فقال فيه أبو الأسود وقد مرضت لطيفة :

وزيد هالك هلك الحبارى إذا هلكت لطيفة ، أو مليم

فالقصة تخرج بالبيت من الاستشهاد ، وإن كان فيه بعد ذلك اختلاف فى أن « ملم » اسم امرأة ، ثم يروى « أو تلم » أى تقارب . والصواب أن يُستشهد بالحديث الذى رواه مسلم فى صحيحه : « إن كل ما يُنبئ الربيع ما يقتل حبطاً أو يلم » ، (حبطاً ، تخمة) ، وفى حديث آخر : « فلولا أنه شىء قضاؤه الله ، لألم أن يذهب بصره » ، أى لكاد يذهب ، ثم قول خليفة بن حمل الطهوى :

أَشَارَ عَلَيْهَا بِالْإِيَادِ ، وَحَاجِبٌ مِنْ الشَّمْسِ دَانٍ ، قَدْ أَلَمَّ يَغِيْبُ

« أشار عليها » أى أشار إليها ، و « الإياد » موضع مرتفع . وكل هذا يراد به : كاد ، وقارب ، ودنا . والشواهد بعد ذلك كثيرة .

أما البيتُ الرابع والعشرون ، فأكثر الرواية فيه : « فاشقنيها » ، بالفاء ، وقد كرهتها ، وأثرت ما أثبت عن ابن دُرَيْدٍ فى الجمهرة ، وعن إحدى نُسَخِ الحيوانِ للحافظ ، « سقنيها » بتشديد القاف ، وسيأتى بيان ذلك . أما « تحلّ » ، فهو عند أصحاب اللغة : « المهزول » ، والقليل اللحم ، والخفيف النحيف الجسم ، والتَّحْيِفُ التَّحْتَلُّ الجسم ، وَاخْتَلَّ جِسْمُهُ هَزُلًا ، ومثل ذلك يقال فى مواضعه ، ولكنَّ الشَّرَاحَ لا يذكرون غيره فى شرح هذا البيت ، وهو غير مستحسن إن لم يكن قبيحاً جداً . والصوابُ أن يقال : « الحَلُّ » من « الحَلَل » وهو الفسادُ والزَّهْنُ . يقال : « فى رأيه تحلّل » ، أى ضَعَفَ وانتشار وتفزق ، لا يتماسك . ويقال : « أمرٌ مختلّ » أى واهن لا قوّة فيه ولا تماسك . ويقال منه أيضاً : « ثوبٌ تحلّخال هلهال » إذا كانت فيه رقّة من البلى ، فإذا ميسسته كاد ينشقُّ من رِقَّتِهِ وشخفه وتهالكِهِ . فينبغى أن يقال فى تفسير « الحَلَل » هنا ، الواهن ، الذى فتَّ الجهدُ عظامه ، وذهب الضَّعْفُ بقوِّته ، فهو يتهالك ، ولا يكاد يتماسك ، فإذا أراد أن يقوم ترنَّحَ وتقعّعت عظامه ، وكاد يسقط من الإعياء ، وكذلك يكون الشَّانُ بعد طول الجهد ، ويكون ذلك أيضاً من شدّة الغمِّ والحزن . والخمر عندئذ ، إذا شربها المرءُ شدّت عظامه وتماسك . ولذلك قال بُجَيْرُ بن عبد الله القشيري ، لما مات هشامُ بن المغيرة المخزومي ، وكان سيّداً عظيماً من سادات بنى مخزوم فى الجاهلية ، فحزن عليه بجير حزناً شديداً حتى تهالك ولم يتماسك ، فترب خمرأ ، فلامته امرأته ، فقال لها فيما قال :

إنك لو شهدت كذا وكذا ..

إِذَا لَعَذَرْتَنِي ، أَوْ لَمْ تَلُومِي عَلَى كَأْسِ أَسَدٍ بِهَا عِظَامِي

فشاعرنا إنما سأل صاحبه أن يسقيه خمرًا ، ليشدَّ عظامه النى  
اضمحلت قواها ، بعد الجهد الجهد الذي لاقاه هو والفتية من أصحابه ،  
حتى أدرك بثأر خاله ، وسيأتي بيان ذلك .

\* \* \*

أما الآن ، وقد كسحت كل إبهام ملقى على هذا الغناء ، فخلق  
نغمته حتى خفت وهمد . فإني صارف وجه الكلام إلى شيء آخر . فقد  
أسلفت البيان عن الفترات التي قيل فيها كل قسم من الأقسام السبعة ،  
وهي أزمنة الغناء ، ثم ما دخلها من التشعيت ، وهذا القسم السادس ،  
جعلته أول ما تغنى به في الفترة الرابعة ، وجعلت القسم الخامس تالياً له  
في زمن النغنى . وقديماً وقفت متردداً في هذا الترتيب ، تم انكشف لى  
وجهه مستتيراً . فخرُّ هذا القسم السادس عندي أنه لما تم رأى شاعرنا أن  
يخرج هو والفتية من أصحابه فبيئوا هذيلاً في ديارها ، انطلقوا بعبث من  
الليل حتى أصبحوا ، ثم مضوا مهجرين في حمارة القبط حتى غابت  
الشمس ، فواصلوا ليلهم سارين في ظلمات ليل الحاق ، لم يصيبوا شيئاً  
من راحة حتى شارفوا ديار هذيل ، والليل داج طيلسانه على الآفاق ،  
سوى لهللة في نسيجه قبل المشرق ، يلوح من ورائها ضوء مكفوف  
بسواد ، وذلك في أعالي الفجر ، فانقضوا على هذا الحي من هذيل ،  
يضيء لهم سنا السيوف المواضى مواضع الطعس في الأوصال والرقاب ،  
حتى إذا أثنوا القتل ، خافوا انكشاف الصبح ، فأغمدوا السيوف ،

وانقلبوا عَجَلاً يوغلون في البادية آيين ، مهجّرين حتى أمسوا ، فلم يكفوا حتى ظنوا أنّهم بلغوا مأمناً ، فوقعوا على الأرضِ وقعةً يلتمسون جِماماً ، من نَصَبٍ متواصلٍ لم ينقطع . فاحتبوا جُلوساً فدبّ الفتور فيهم ، « فاحتسّوا أنفاسَ نَوْمٍ » وشاعرنا قائم يغدو ويروح يقظان ، ينفذ الطريقَ حارساً لهم ، وقد بلغ الجهدُ منه فوق الذي بلغَ منهم ، ويفتت الفتورُ عظامه ، لا يكاد يتماسك . فلما رنّحه اللغوب والإعياء ذكر الخمرِ التي كان حرّمها على نفسه حتى يدرك تأرّه ، وها هو ذا قد فعل ، إلّا ما يخاف من كزّة أحياءٍ هذيل عليه وعلى أصحابه ، وتماّم درك الثأرِ وتماّم المروءة ، أن يقوت بأصحابه سيوفَ هذيلٍ وأستتها . بقى يقظان سافطاً من الكلال ، يتردّد في رئيّه : أحلّت له الخمر بعدُ ، أم هي لا تحل له حتى ينجو بأصحابه نجاةً لا ريبَ فيها ، فيشرب ويشربوا ما شاء؟! فكان من حديث نفسه عندئذ :

خَلَّتِ الخَمْرُ ، وكانت حَرَاماً وَبِلائي ما ، أَلَمْتُ تَحِلُّ

فهو يقول لنفسه : الآن خَلَّتْ لي الخمرُ ، وكانت حراماً . ثم يسكت متردداً : أحلّت له حقاً أم لم تحلّ بعد ؟ إنّه في شكٍّ مُريب . ولكنّه لن يستحلّها حتى ينجو بهؤلاء الفتية ويبلغ بهم مأمّتهم ، حيث لا خوف ولا ترقّب ولا توجّس . ثم سكت على كلاله ، ثم عاد بعد قليل يحدث نفسه : « بِلائي ما ، أَلَمْتُ تحلُّ » يقول لنفسه : بأى جُهد ، وبأى بلائٍ ، وبأى نَصَبٍ ، وبأى مخاوف طالت عليّ وقاسيتها ، كادت الخمرُ تحلُّ لي فأشربها ، فأستفيق من هذا الكلال الذي تركنى عظاماً تتعقّع ، لا أكاد أتماسك ، وأعرض صفحاً عمّا لا يزال يُساوره من إقدامٍ وإحجامٍ ، وإذا أوّل من هبّ « سواد بن عمرو » فدنا منه وجلس إليه ،

فعلم أن قد آن لهم أن يرحلوا ، ولكنَّ الكلال يدبّ فيه حتى يخاف أن يقعد به ، فلا بد من حسوةٍ خمرٍ تردُّ إليه رُوحه ، ويشدُّ بها عظامه ، فالطريقُ يطول ، والكلالُ يُعيبى ، فخرج بالعزم من ذنبذة الشك والرؤية ، والتفت إلى « سوادِ بن عمرو » ، ومدَّ إليه يد المتناول ، وهو يقول : « سقنيها يا سوادَ بن عمرو » ، فسقاه ، فاستعاده ، فشرب أنفاساً ، ثم قال لسواد ، كالمعتذر عن استحلاله الخمر ، قبل حينٍ حلَّها بنجاة أصحابه من خيفة الطلب : « إنَّ جسمي ، بعد خالي ، لَحَلَّ » ، وَهَنَّ العَظْمُ ، وأخاف أن أزرع إعياءً ، فأنا تشاربها على ما كان ، حتى أشدَّ بها عظامي ، وأطبق المسيرَ بهؤلاء الفتية الكرام الرقود . ولم تلبث الخمرُ أن تمثَّت في مفاصله ، « كتمشَّى البرء في السقم » كما يقول أبو نواس ، فانتشَّى ، فهاجَتْ نشوةُ الخمر ، نشوةُ الظَّفَرِ والغلبة واستباحةِ هذا الحَيِّ من هذيل ، وما سقاهم من كُؤوس الردى ، حتى تركهم صرعى ، كالموتى الذين وصفهم الشريف الرضى :

وَمُسْتَدِينٍ عَلَى الْجُثُوبِ ، كَأَنَّهُمْ شَرِبَتْ تَحَاذَلُ بِالطَّلَا أَعْضَاؤُهُ

(الطلا ، الخمر) . رأى في نشوته مصارعهم ورأى ما فعل بهم منذ قليل مائلاً لعينيه ، وغلث به النشوة ، فالتفت إلى سوادِ بن عمرو ، وهو ينظر في عِظْفَيْهِ من الخيلاء ، وقام قائماً كأنه جواد مطهَّم يرح مختلاً ويصهل ، ويقول لسواد بن عمر بذلك الصوت الأَجَشِّ ، وبذلك النَّعَمِ البطيء الدَّالْفِ المصوِّر لتيه نَشْوَانِ فى كبريائه وعُنْجُهَيْتِه ولأُبُهَّةِ ظافرٍ ، غالبٍ ، آيبٍ بأنبل غنيمة ، بإدراك ثأر خال قُتِلَ لا يُطَلُّ دمه :

صَلَيْتَ مِنِّي هَذَيْلٌ ، بِخِزْقِي لا يَمَلُّ الشَّرُّ حَتَّى يَمَلُّوا

نُتِهَلُّ الصُّعْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلْتُ ، كَانَ ، لَهَا ، مِثُّهُ ، عَلُّ



متلذذاً بموقع هذه التُّبْد الصَّعَار على ختام التَّغْم ، ومُنْتَشِباً بِنَشْوَتَيْنِ :  
نشوة الخمر التي طال هجرانها ، ونشوة الظفر الذي طال في الفلج به  
إطرافه . فما كاد يطأ متاقلاً على زحاف الكَلِمة الأولى من الشَّطْر الأول  
« صَلِيَتْ » حتَّى نَطَلَّقَ به التَّغْمُ على لسانٍ انطلقت به نشوة أنفاسٍ من  
الصَّهْبَاءِ التي تَمَزَّرَها ، ( التَّمَزَّرَ ، شَرِبَ الشَّرَابَ قليلاً قليلاً ) . واندفق  
النَّغْمُ على مَطْلَعِ البيت الثاني بلا زحاف ، « يُنْهَلُ الصَّعْدَةَ » ثم استقبلته  
ثلاث زحافاتٍ متجاوراتٍ ، فنقطَعَ اللفظُ على التَّغْمِ تقطُّعَ ألفاظِ نَشْوَانِ  
تِيَاهِ صَلِيفٍ : « يُنْهَلُ الصَّعْدَةَ ، حتَّى إذا ما نَهَلْتُ ، كَان ، لَهَا ، مِنْهُ ،  
عَلُّ » وإذا نشوة الخمرِ ونشوة الظفرِ القريبِ ( وهما زَمَنُ الحَدَثِ ) ،  
وانطلاقُ اللسانِ بالإِنْشَادِ ( وهو من التَّغْتِي ) ، قد انتظهما معا « زَمَنُ  
النَّفْسِ » ، وقد بلغت الاستثارةُ أقصى ذُراها من التَّضْجِ والتَّحْفِزِ ،  
فانفصل الغناءُ على سَجِيَّتِهِ بلا إكراهٍ ولا قَسْرٍ .

فعندئذ ، وبدلالة حركة التَّغْمِ ، تبين لي أنَّ القسم السادس سابقٌ  
في الزَّمَنِ على القسم الخامس ، ولكن « زَمَنُ النَّفْسِ » ، وهو عاملٌ في  
بناءِ النَّغْمِ المتكامل ، شعثها بالتقديم والتأخير ، ليُدْمَجَ غناءُ القسمِ الرابعِ  
في غناءِ القسم الخامس حتى يلتحما ، كما بيَّنت ذلك من قبل .

وأختم حديثَ هذا القسم السادس ببعض ملاحظاتٍ ، عاقبتني عن  
إدماجها في الكلام ما حاولت أن أصوره لك في شأن تسعيت الأُزْمَةِ .  
فمِنَ أقرب ذلك إلى ما كنا فيه أن تعلم ، مرةً أخرى ، أنَّ شاربَ الخمرِ  
عند العَرَبِ ، ليس كالَّذي ترى في زماننا من أصحابِ السُمادير ، الذين  
إذا غَبَرُوا منها التَّخُّتُ ألسنتهم وعقولهم والتوت ( التَّخُّ ، بتشديد الحاء ،  
اختلط عليه الكلام فلا يفهم ولا يكاد يفهم . يقال : سكرانٌ ملتخٌ ، أى  
مختلط اللفظ والعقل ) ، وإتْمَا الخمرُ عندهم نشوةٌ وحديثٌ وسخاءٌ

ومروءة ، وأبهة خيلاء ؛ انظر إلى ما يقول جاهلي قديم ، هو لقيط بن زُرارة ، من سادات بني دارم :

شَرِبْتُ الخَمْرَ حَتَّى خِلْتُ أَنِّي أَبُو قابُوسَ أَوْ عَبْدُ المَدَانِ

أَمْشَى فِي بَنِي عُذْسِ بْنِ زَيْدِ رَجِيَّ البَالِ ، مُنْطَلِقَ اللِّسَانِ

وهذه صفة شاعرنا ، ( أبو قابوس : التُّعْمَانِ بْنِ المَنْذَرِ المَلِكِ .  
وعبدُ المدان بن الديان ، سيد مذحج من اليمن ) ، ولولا التَّمَادَى فِي  
القول ، لذكرتُ أبياتاً جيداً جداً لزهير وغيره ، فالشعر في ذكرِ انطِلاقِ  
اللِّسَانِ بالبيان في نَسْوَةِ الخمر كثير مُعْجِب ، وأكثر منه ، ما جاء في  
شأن ما يجده شارِهُها من العظمة والخيلاء . وقد سلف بعض ذلك في  
المقالة الثالثة .

ثم إنِّي اخترتُ رواية « سَقْنِيهَا » ( بفتح السين وتشديد  
القاف ) ، على ما كثرت روايته « فاسقنيها » لأنِّي وجدتُ هذه الفاء  
مفسدةً ، لأنها تنقل « حديث النفس » هذا ، فتجعله سرداً واحداً ،  
كأنه قال : « حلَّت الخمرُ ، فمن أجل ذلك اسقنيها » وهذا ليس بشعرٍ  
صالح هنا . ثم لأن « سَقْنِيهَا » بلا فاء ، فيها من تصوير حركة العجلة  
والشوق ، حتى كأنك تراه وهو يمدُّ إليه يَدَ المتناولِ من خلالِ النغم ،  
وحتى كأنك تراه يتناول بيده قَدْحاً بعد قَدْحٍ ، قد تلاًلاً وجهه ،  
وضحكت عيناهُ بريقاً يومض .

ولعلك لاحظتَ أيضاً أنَّي عددتُ الواو في « وبلائي » ، واو  
استئناف ، لا واو حال ، فإنها تُضعف البناء ، وتفسد هذا السكوتَ  
المتأمل الذي وصفته لك بين الكلامين ، بعد « حلَّت الخمرُ ، وكانتُ  
حراماً » ، فالشطران كلامان يباعد بينهما زمن فاصل من السكون .

ثم شئ آخر ، كنتُ أشرتُ إليه في بعض المقالات السالفة ، أني أرجح أن « سوادَ بنِ عمرو » هذا هو « سواد بن عمرو بن جابر بن سفيان » ، ابن أخى تأبط شراً المقتول ، وابنُ خال هذا الشاعر ، وذلك لأنني أحسستُ في قوله : « سقنيها يا سوادَ بن عمرو » ، وذكر اسمه ونسبه ، طرفاً من العطف ، ومن التحيب ، ثم قوله : « إن جسمي بعد خالي الخُلِّ » ، كأنّ في قوله « بعد خالي » تلميحاً إلى الرحم التي تجمعهما . فلذلك رجحتُ أمرَ هذه الفرابية بينهما . وإن كنتُ في الحقيقة أقطع لنفسي بأنّ هذا هو الصحيح ، وإن لم يأت به خبرٌ أو رواية .

أما آخرُ شيءٍ ، فإنني أظنّ أنّ السببَ الذي جعل المرزوقيّ ينزل إلى هذا السخف الذي قاله في « وبلائي ما ألّمت تحلّ » إذ قال : إنّ الخمر حصلت عندي حلالاً = وأنّ السبب في فرار أبي العلاء من بحسن الإبانة إلى الإبهام = هو أنّهم ظنّوا أنّ السياق كان ينبغي أن يكون : حلّت الخمر .. وبلائي ما حلّت » ، لأنّ إخباره بأنّها « حلّت له » ، يقتضى ذلك . أمّا أن يقول إنّها حلّت له ، ثم يعود فيقول : بعد لأي كادت تحلّ ، فهو كلامٌ فاسد ، لأنّ « حلّت الخمر » ، خير عن حلّ قد وقع وانقضى ، و « كادت تحلّ » خبرٌ عن أنّها لم تحلّ بعد ، فتفاسد الكلامان ، فازوروا جميعاً عنه إلى ما رأيت ، إمّا سُخفاً وبزّداً ، وإمّا فراراً وإبهاماً . وهذا البيت لا تفسير له إلا ما قلتُ لك من قبل في خبر هذه الأبيات الأربعة جميعاً ، (٢١-٢٤) .

ثم أوفينا على القسم السابع ، وبه تمّ هذا الغناء . وأحِبُّ أن أجعلَ كلّ ما فيه واضحاً تمامَ الوضوح . فقوله : « تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلِي هُدَيْلٍ » فالضبع شديدة الوله بلحومِ الناسِ ، وهى بالجيف أشدّ ولوعاً ، حتى هى معروفة بنبش القبور من شدّة نهمها إليها . وقد قيل فى

« ضحك الضبع » إنه يأخذها ما يأخذ إناث البشر من الطمث . وقد ردّ هذا ناسٌ من القدماء ، وقالوا إنه شيء لا يصح . ومع ذلك فلو صحّ ، فإنه لا مكان له في هذا الشعر . وإنما « الضحك » هنا ، تمثيلٌ لصوتها بصوت الضاحك ، وقد أكثرت العرب استعمال « الضحك » للضبع ، فأظنّ أنّ ذلك إنّما كان لأنهم وجدوا صوتها شبيهاً بصوت الضاحك ، إذا هي رأت جيفة فصوّتت تدعو الضباع إليها . والذي في كتب اللغة : « أنّ الضبع تستبشر بالقتلى إذا أكلتهم ، فيهِرّ بعضها على بعض » ، وهذا عندي ليس بصواب ، بل الصواب أن يقال : إن الضبع تستبشر فرحاً بجيف القتلى ، فتصوّت عندئذ ننادى الضباع ، فتدعوهنّ إلى الجيفة ، وكذلك يفعل كثيرٌ من الحيوان ، إذا وجد طعاماً صوّت بأصحابه . وماسياتى بعده في صفة صوت الذئب عندئذ ، يدلّ على أنّ ذلك هو المراد بضحك الضبع .

ثم قال : « وتزى الذئب لها يسهل » ، وفسّر « استهلال الذئب » في غير مادته في كتب اللغة ، ( مادة : هلل ) ، فقول : « يستهلّ : يصبح ويستعوى الذئب » . و « استعواؤها » ، أن يعوى الذئب ، فتستدلّ الذئب بعوائيه ، فتأنيه وهي تعوى كالجيفة له . و « يستهلّ » من قولهم : « استهلّ الرجل » ، إذا فرح فصاح . ولم أجدهم ذكروا « الاستهلال » في أصوات الذئب ولا وصفوه ، وإنما اقتصرنا على « عوى الذئب ، وضغاً ، ووغوع » ، فنبغى أن يزداد في أصوات الذئب « الاستهلال » ، وتفسيره : أن يعوى عواءً يشبه أن تكون فيه رنة فرح واستبشار ، إذا هو رأى جيفةً ، فتسمعه الذئب فتجتمع إليه مستجيبةً لعوائيه . والدليل على أنّ هذا القدر من ملاحظة الفرح في عواء الذئب ، عند الظفر بجيفة أو ماء ، وهو جائع أو ظامئ ،

كان معروفاً عندهم : أنّ النجاشي الشاعر ، استعمل لفظاً آخر من الألفاظ الدالّة على الفرح والابتهاج ، في أبيانه الجياد الغوالي ، فذكر أنّه قد رَمَتْ به الفلوات التي تقاذفته إلى ماءٍ قديمٍ آجِنٍ ، قد تغيّر ريحه وطعمه ولونه ، فوجد عليه ذئباً ظامئاً جائعاً يعوى باكياً ، لأنّه يجد ريح الماء ، ولكن لا سبيل له إليه ، لأنّه في بئر عميقة . فلما رأى الشاعرُ يؤسّه وخصاصته ودلّه ، دعاه إلى طعامه ، بلا منّ عليه ولا بُخل ، فأبى الذئب ، وردّ عليه دعوته إلى الطعام .

فقال هَذَاكَ اللهُ لِلرُّشْدِ! إِنَّمَا دَعَوْتُ لِمَا لَمْ يَأْتِهِ سَبْعُ قَبْلِي  
فَلَسْتُ بِأَتِيهِ ، وَلَا أَسْتَطِيعُهُ ، وَلَايَكَ اسْقِي ، إِنْ كَانَ مَاؤُكَ ذَا فَضْلٍ  
فَقُلْتُ: عَلَيْكَ الْحَوْضُ! إِنِّي تَرَكْتُهُ وَفِي صَبْرِهِ فَضْلُ الْقُلُوصِ مِنَ السَّجْلِ  
فَطَرَبَ يَسْتَعْوِي ذُنَابًا كَثِيرَةً وَعَدَيْتُ، كُلُّ مِنْ هَوَاهُ عَلَى شُغْلِ

فقال : « فطرب يستعوى » ، و « التطريب » ، صوت فيه جدلٌ وابتهاج ، فهذا الصوتُ من عواءِ الذئب = حين رأى الماءَ عتيداً عنده ، فعوى بأصحابه الجياع الظمأءِ من الذئب يدعوها إلى فضلةِ الماءِ الباقية في الحوض الذي شربت منه ناقة هذا العربي الكريم سَمَاه النجاشي « تطرباً » ، و « التطريب » ترجيحُ الصوت بالغناء وتحسينه وتزيينه . وهو من الطربِ « وهي الخفّة التي تعترى المرء عند شدّة الفرح . فهذا هو نفس المعنى الذي يتضمنه « استهلال الذئب » ، وهو نفسه المعنى المقصود في « ضحك الضبع » .

و « سبأغ الطير » هي روايةُ كتاب « التيجان » وحده ، أمّا سائرُ الكتبِ فتروى : « وعِناقُ الطير » ، وقد آثرت الرواية الأولى ، على ما في كتاب « التيجان » من الآفات ، لأسبابٍ . فإنّ « عِناقُ الطير »

(جمع : « عتيق » ، وهو الكرمُ الشَّريفُ من كلِّ شئٍ ، ومن كلِّ حيوانٍ وطائرٍ) ، فهي كرام الطير ، التي تصيد ، وهي ذواتُ الخالبِ المعقَّفة ، والمناسر المحدَّبة (جمع مِنسَر ، وهي لسباع الطير ، كالمنقار لغيرها مما يأكل الحَبَّ ) ، ويقال لها : « أحرأُ الطير » ، و « الجوارح » ، و « الكواسب » ، و « المضرحيات » ، و « الزوازيق » ، فمنها العُقَاب ، والبازي ، والصُّقْر ، والشَّاهين . و « عتاق الطير » ترهبها الوحش جميعاً ، وسباع الطير كلَّها . والعقبان (جمع عُقَاب) ، تفزع منها الضَّبَاع والدُّنَاب ، وهي تهاجمها إذا كانت على فريسة فتزعرها منها ، لا بل تطاردها وتنقضُّ عليها وتصيدها . وقد بيَّن ذلك امرؤ القيس ، فقال حين ذكر العُقَاب : « صَمْعَاءُ لَاحَ لَهَا بِالسُّرْحَةِ الدُّيْبُ » (سَمَاهَا : صفعاء ، لبياضٍ في رأسها) ، فانصبَّت على الدُّيْبِ من جَوْ السَّمَاءِ ، فأدركنه ، فالثَّابته مخلبها ، فأنسلَّ هارباً ، وقد شقَّت جنبه بمخلبها ، فلاذَّ منها بالصَّخر ، حتى استغاث بمأوى كالجُحر فأنجحر فيه ، ولكن ...

ما أخطأته المنايا قيسَ أملةٍ ولا تحوزَ إلا وهو مَكْرُوبٌ

وظلَّ منجحراً منها يُراقبها ويوقبُ العيشَ، إنَّ العيشَ محبوبٌ

(العيش ، الحياة) ، يرجو أن يبرأ مما أصابه مخلبها . فإذا كانت رواية الثُّقات من الرواة هي « وعتاق الطير » ، فكيف يصحَّ اجتماع العقبان والدُّنَاب والضَّبَاع على طعامٍ واحدٍ ؟ وأظنه مما أخطأ فيه خلف الأحمر ، لإلْف لسانه ذكر « عتاق الطير » في الشعر ، ورثيماً زَلَّ الراوي الثقة المنتق بالإلْف ، فأخذ الناسُ عنه ما لا يصحُّ ، فانتشر فيهم . وكأنَّ هذا منه .

وأما « وسباع الطير » ، فهو الصَّوَابُ ، و « سباع الطير » هي

أَكَاة اللحم ، وكلّ ما أكل اللحم خالصاً فهو « سبّع » ، طيراً كان أو  
حيواناً ، والعقبان والصقور والبزاة ، ثم النّسور والرّخم والغربان وأشباهها  
كلّها من « سباع الطّير » لأنّها كلّها آكلّة لحم . ولكن إذا قيل « سباع  
الطّير » فى مثل هذا الموضع الذى تجتمع فيه وتؤاكل الذئاب والضباع ،  
انصرف معنى « سباع الطّير » إلى النّسور والرّخم وأشباهها مما لا يصيد ،  
وهى لثام الطّير وخساسها ، لأنّها تأكل الحيف والميتة وتريكة السبع ،  
(أى ما تركه بعد أن شبع) . هذا ، والنّشر سبّع لثيم ، وهو إن كان له  
مِنسّر ، إلا أنّه ليس له سلاح كسلاح « عتاق الطّير » ، فليس له  
مخالب ، وإنّما هى أظفار كأظفار الدّجاج ، فلذلك لم يُعدّ فى « عتاق  
الطّير وأحرارها » ، لأنّه غير صبور ، ومع أنّه من أعظم « سباع الطّير »  
وأقواها بدنّاً ، حتى يكون أقوى من العقاب ؛ إلا أنّه لثيم لا تخافه  
الذئاب والضباع كما تخاف العقاب ، وهو يؤاكل الضباع والذئاب  
ويشاركها فى فرائسها ، ولذلك يقول الراعى فى اجتماع النّسر والذئب :

بِمَلْحَمَةٍ لَا يَسْتَقِلُّ غُرَابُهَا

دَفِيفًا ، وَنُمْسِي الذُّئْبَ فِيهَا مَعَ النَّسْرِ

و « الملحمة » حيث تكون الحرب ، وتكثر القتلى ، ويكثر اللحم  
لعوافى الطّير والذئاب والغربان وأشباهها . وقد أساء المرزوقى فى شرح  
البيت حيث أبهم فقال : « ويعنى بالعتاق » ، آكلّة اللحمان وعافية  
الجيف منها « وقد تبين مما قلت أنّ هذا خلط لا غير . هذا ، وجبال  
هذيل لا تزال إلى يومنا هذا تعمّ جبالها النّسور ، وذكرها كثيرٌ فى شعر  
هذيل ، وقد ذكر ساعدة بن جؤية الهذلى ، التّحل وخلاياها فى ذوائب  
الجبال فقال :

أرئى الجوارسِ فى ذُؤَابَةِ مُشْرِيفٍ      فىه التَّسْوَرُ، كما تَحْبِى المَوْكِبُ

(«الأرى»، عسل النحل، و «الجوارس» هى النحل تأكل الشجر لتعسل)، يذكر أن النسور جُثُومٌ على ذُؤَابَةِ الجبل كأنها موكب من السُّفَر نزلوا فقعدوا محتبين . فقوله : « وسباع الطير » ، إنما يعنى النسور فى بلاد هذيل . وأما رواية « عتاق الطير » ، فإنى كرهتها ، وآثرتُ هذه عليها . ولذلك غيَّرتها فى القصيدة المشورة فى أول هذا الكتاب ، وكانت فيما قبل ذلك « وعتاق الطير » .

وقوله : « تَهْفُو » ، فكتب اللغة تقول : « هفا الطائرُ ، أى خَفَق بجناحيه وطار » ، وهذا ربّما كان صحيحاً فى غير هذا الشعر ، أمّا هنا ، فالصواب أن يقال : « تهفو : تخفق بأجنحتها وتدفع (أى تحرك أجنحتها وأرجلها فى الأرض) ، وتنزو شيئاً ثم تقع ، ثم تنزو ثم تقع » . وقد وصف الجاحظ التَّسْر إذا أكل بنهمه فامتلاأت حوصلته من اللحم ، فقال : « التَّسْر طيرٌ ثقيل عظيم ، شرةٌ رغبه نهمٌ ، فإذا سقط على الجيفة وتملاً ، لم يستطع الطيران حتى يتب وتبات ، ثم يدورُ حول مسقطه مراراً ويسقط فى ذلك . فلا يزال يرفع نفسه طبقةً طبقةً فى الهواء ، حتى تدخل الرِّيح تحته » . فهذه الصفة هى التى توضح ما أبهمته كتب اللغة ، وهى التى أراد الشاعر وهو يصور ذلك بقوله : « تهفو بطاناً » . و « البطان » جمع « بطين » ، وهو الذى يمتلئ من الطعام امتلاءً شديداً حتى يثقل من الكِظَّة (بكسر الكاف) . تم قال : « تتخطاهم » ، أى تخطو من فوقهم بوثبة بعد وثبة ، وهذه تمام صفة التَّسْر إذا هفا ، أى ضرب بجناحيه ، ثم ارتفع شيئاً ، ثم سقط ، فهو كهيئة من يخطو فوق شئ . وقوله : « فما تَسْتَقِيلُ » أى لا تكاد تطير ، من قولهم : « استقلَّ الطائرُ فى طيرانه » ، نهض وارتفع فى الهواء .



والذى تفعله الثُسور ضربٌ من المشى ، مشى الطائر ، لا ضرب من طيرانه ، ولذلك قال أبو زبيد الطائى ، بصف نُسوراً قد أطافت بجريحٍ مشخّن هالك ، به رمقٌ فى يده وسائرهِ مَيّت ، فهو يذُبّ بيده الثُسور يطردها وهى تأكله :

تَذُبُّ عَنْهُ كَفَّ بِهَا رَمَقٌ طَيْرًا عُكُوفًا كَزُورِ الْعُرْسِ

أى هى تنهشه ، وهو يذُبّ بيد فيها رَمَقٌ ، والنسور قد استدارت حوله تطوف به كأنهن زائراتٌ فى عرس ، يتهاذئن بطاء الخَطو فى مَشِيهِنَّ إلى الوليمة . وكذلك وصفت مشية النسور « جنوب » . أختُ عمرو ذى الكلب الهذلى ، وهو الذى قتله « تأبط شراً » قبل مقتله بقليل ، فى مكان يقال له « بطن شريان » ، فقالت جنوب : « أبلغ هذيلًا ...

بأنّ ذا الكلب عمراً خيرهم نسباً يبطن شريان يهوى عنده الذيب

تمشى الثُسور إليه ، وهى لاهية ، مَشَى العذارى عليهنّ الجلابيب

« لاهية » ، فى خلأٍ قفر ، فهى آمنة لا يذعرها شيء ، فهى تلهو بلحمه تتخطّف منه ، وتمشى متهادية مختالة الخطى ، مشى عذارى فى جلابيبهنّ البيض (والجلابيب جمع جلباب ، وهو ملحفَةٌ واسعة تشتمل بها المرأة) .

أما وقد خلّصتُ ألفاظَ هذا الغناء مما يمكن أن يعوق عن تصور المعانى تصوراً صحيحاً لا إبهام فيه ولا لبس ، فقد أصبح من السهل الممكن أن نرى شاعرنا فى هذا القسم السابع ، وهو بيتان ، قد أتى بشيءٍ جديرٍ بالنظر والتأمل . فهو فى البيت الأول منهما ، شغشع أصواتاً تصيح

لها الآذان ، من خلال لفظين موجزين مجردين من كل تشبيه أو كناية ، ولكنهما يحملان قدراً وافراً من وسم المهارة والحِذْق ، حتى ولو عدت الناس قد استعملوهما في كلامهم من قبله ، ولا أظنّه صواباً أن نقول إنه هو أول من استعملهما في هذا الموضع . فإنه ألقى بهذين اللفظين المجردين : « تضحك » و « يستهلّ » ، وتركهما بالتجريد التام ، يتوليان ترديدَ غَوَاءِ الضبَاعِ والذئَابِ المستجيبية لصوت داعيها ، حين ضحكت أول ضبيع ، واستهلّ أول ذئب ، فأنصتت لهما الذئاب والضبَاع ثم انطلقت تعاوى ، فإذا أصداءُ عوائها ترجعها شعابُ الجبال . ولما قال أولاً « نضحك الضبع » فكأنه بعث النَّفْسَ للتسمّع ، فلما عاد فقال : « وترى الذئب لها يَسْتَهْلُ » ، فأتى بفعل « الرُّؤْيَا » أشرك العَيْنَ والسمع جميعاً في الشهود ، فلم يقتصر الأمر على سماع الضحك من الضبيع ، بل أسبغ عليه سماع الضحك ورؤية الضاحك ، وهو يبدى عن نواجذِهِ ، ترى البَشْرَ والإقبالَ والرُّضَى في وجهه . ثم حمل أيضاً صوت استهلال الذئب ، تهلّل وجهه وقد تبلّج عن أشداقٍ مُهَرَّتة (مشقوقة شقاً واسعاً) كأنها شقوقُ العَصَا ، كما يقول الشنفرى . وبهذه الحركة التي أدخلتها « ترى » على سياق الغناء ، تمثّلت العينُ الذئاب والضبَاعُ تعاوى من استعواها ، وهى تَمْرُقُ سِراعاً من وراء الصُّخُورِ ، يتبع بعضها بعضاً ، هاويةً إلى أرضِ الجزرة ، حيث قتلى هُدَيْل لا تُجْنِهم القبورُ من كثرتهم ، فإذا هى بين والغ في دم ، ومُنْتَهَشِ شِلْوا ، وقاضم في عظام .

ثم يأتى البيت الثانى رافعاً لعينيك صورةً حيّةً متحركةً بألفاظها ، ومُتَمِّمةً لهذا المشهد ، حتى كأنك تراه عياناً لا تخيلاً . ومما هو فوق الحِذْق والمهارة هذا التأتى فى الوصفِ المفصّل ، والذي لا شبيه له فى هذا الغناء كله ، من أول بيت إلى أن انتهى إلى هذه الخاتمة الفذة

الفريدة . تأتي أناة الذي يريد أن يثبت الصورة في موضع مقدر مُحكَم ، حتى لا يفوت العين شئ من تفاصيلها الخفية بين الظلال والأضواء ، وافتحه مُترنماً مصوراً فقال : « وسباع الطير » ، وبمَهارة وِحْدَقِي ، ترك أن ينساق في نعت ما تفعله هذه السباع الجائعة بالقتلى ، حين تهوى إليها ، فتنش الثياب بمناسيرها فتمزقها عن لحوم دامية ، وتنقر الأعين ، وتنسر اللحم نثفاً بمناسيرها الحداد والأظفار ، وتنهش الأوصال حتى تتعري عظامها ، كل ذلك تركه ليدل عليه لفظ « سباع الطير » ، فإن اللفظ « سباع » وحده دال على كل ذلك ، بلا معالجة للوصف . وانصرف إلى ما يُغنى عن هذا كله ، بأن يتأني كل الأناة في وضع كل لفظ في حاق موضعه برقي ولطيف وحذر ، « تهفؤ - بطاناً - تتخطأهم - فما تستقل » ، فأتى بجميع ما يمكن أن يصور حركة سباع الطير ، وقد بطنت ، وتملأت ، وثقلت ، وشبعت شبعاً لا شهوة بعده ، مع شدة ألهم المغرزة في الطباع ، ثم انصرفت عن هذه الجيف التي رعت في لحومها حتى بشمت بها ، فجعلت تُرْفرف بأجنحتها وتثب ثم تقع في الدماء ، ثم تثب ثم تقع ، وتريد أن تستقل فتطير ، ولكن ما هو إلا أن تتخطى أشلاء هذه القتلى بلا مبالاة ، لاهية عنها ، وعن الذئاب والضباع التي كانت تؤاكلها ، ولم تزل بين والغ في دم ، أو منتهش شلواً ، أو قاضم في عظم .

ولكنك لا تستطيع أن تخطى شيئاً واضحاً جداً في هذا الختام الفذ ، وهو هذا التهكم الخفي الذي يتضمنه البيت الأول كله ، في مصراعيه جميعاً ، وهو نسبة « الضحك » إلى الصبح و « الاستهلال والتطريب » إلى الذئاب ، وأن ذلك كان منهما ضحكا وتطرياً من رؤية هؤلاء القتلى ، فجاء باللام في « لقتلى هذيل » وفي « لها يستهل » ،

وهي كاللام الداخلة على التعجب ، كقولك : « عجبت لأمرك ! » ،  
 أى أنّ أمرك دعانى للعجب ، ومن قول حميد بن ثور الهلالي ، وذكر  
 الحمامة وغناءها :

عَجِبْتُ لها! أنى يكونُ غناؤها فصيحاً، ولم تَفْعَرْ بمنطقها فما

فكأن هؤلاء القتلى ، هم الذين حملوا الضّبع على الضّحك ،  
 والذّئب على الاستهلال والتطريب ، بالمعنى الأول لهذين اللفظين .

وأما البيت الثانى فالسخرية فيه واضحة جداً . فإذا أنت رجعت  
 إلى ما كتبتُه عمّا فى فاتحة الغناء من التهكم الخفى الذى تتضمنه الأبيات  
 الأربعة الأولى ، أعنى تهكّم الخفى المستتر بأخواله ، لما رأى جماعتهم ،  
 وهم كثير ، قد قعدوا عن الطلبِ بثأرهم ، حتى حمل هو عبأه عنهم .  
 وهو ابنُ أختهم ، وليس من أنفسهم = إذا رجعت إليه علمت أنّ ختام  
 الغِناءِ طابقَ فاتحته كلَّ المطابقة ، لا فى هذا التهكّم الخفى وحده ، بل فى  
 الأناةِ والبُطءِ والتصويرِ جميعاً . (والأبياتُ الأربعة الأولى فيها اثنا عشر  
 زحافاً ، وهذان البيتان فيهما خمسة زحافات ) . وكذلك صارت الخاتمة  
 كأنّها الصّدى الأخير الذى تُختتم به الأنغام التى بدأت متناقلةً فى الأبيات  
 الستة الأولى (وفيهما ستة عشر زحافاً ) ، ثم تتحدّر الأنغام متطلّقة فى  
 أحد عشر بيتاً (٧-١٧) ، (وفيهما ثلاثة عشر زحافاً ) ، ثم تبطن بطناً  
 كالأول فى ثلاثة أبيات (١٨-٢٠) ، (فيها ثمانية زحافات) ، ثم بيتان  
 أقلُّ بُطئاً (٢١-٢٢) (فيهما أربعة زحافات) ، ثم بيتان فيهما بعض البُطء  
 (٢٣، ٢٤) (فى أحدهما زحافان ، والآخر لا زحاف فيه) ، ثم الخاتمة  
 بيتان بطئان بطء الفاتحة (٢٥، ٢٦) (فيهما خمسة زحافات ) .

والسبب الذى أبطأ ببيتى الخاتمة هذا البُطء ، هو أنّهما حديث

نفسٍ مُثعبَةٍ لاغبة ، فهذا الغناء مما تغنى به في الفترة الثالثة ، في ساعةٍ من ساعات توحّيشه وهو يرقب المخاوف لأصحابه ، وقد احتسوا أنفاساً من النوم فهوئوا ، وبقي هو وحيداً يستعيد ما مرّ به في هذه الساعات القلائل الماضية ، بعد الجهد المرهق الذي بذله حتى أخذ بثأر خاله ، وشفى من « هذيل » غليله . ودكّر خاله الذي قتلته هذيل ، وألقته في « غار رحمان » في أرض « هذيل » ، وتركته نهياً للسباع وعوافى الطير ، فالتفت شطّر بلاد هذيل ، ونظر ، فتمثلت له قتلى هذيل بأبشع منزل في ديارهم ، وبشرّ حال ، فتغنى بهذين البيتين دندنةً في نفسه ، بسخريةٍ وتهكم ، وعلى وجهه بهجةٌ رضويّ يطفئها شحوب كلالٍ ولغوب .

ويشّ بعد هذا كله ، أنّ من قدّم هذيل البيتين عن موضعيهما ، كما فعل المرزوقي ، فوضعهما بعد البيتين (٢١-٢٢) ، وجعل خاتمة القصيدة البيتين (٢٣-٢٤) ، فقد هدّم بناءً القصيدة ، ومزق النغم المتكامل من الفاتحة إلى الخاتمة ، وأفسد ما أمه « زمن النفس » من تشعيب « أزمنة التغنى » ، لتكون الأنغام متساوقةً على نسبٍ صحيحةٍ محكمةٍ ، وليجعل المنصبت إلى الغناء والترنم مشدوداً إلى النغم المتجاوب من أول الفاتحة إلى الخاتمة ، وليبعث نشوته بعثاً حتى تتصاعد مع تصاعد النغم ، وتتأقل مع تناقله بلا مللٍ ولا استرخاءٍ ولا ذهولٍ ، ولتتجاوب المعانى المشعّثة مع أزمنة غنائها تجاوباً مطابقاً لفحوى النغم ومعانيه . والتناظر بين الفاتحة :

إنّ بالشُّعبِ الذي دُونِ سَلْعٍ لِقْتِيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

ويين يذكّر « قتلى هذيل » ، وما تحفّ بها من ضحك الضباع ، واستهلال الذئاب ، وعكوف سباع الطير جائلةً بينها ، تناظر لا يمكن

إغفاله والإعراض عنه ، لا فى الألفاظ ، ولا فى المعانى ، ولا فى المشهد ، ولا فى النغم ، فأتى بلوى يُزَلُّها بها من ينقل هذا الغناء من موضعه إلى موضع يذل فيه ويستكين ، ويذهب بالذلِّ بهاؤه وتَضَرَّتْه .

\* \* \*

الآن فرغت من هذا الغناء الفخْم ، وكنتُ مستطيعاً أن أهزل باسم الغناء والنغم ، فأستولج فى كلامى ألفاظاً للتغريب والإثارة ، فأقول « السَّمْفُنَى » و « الهَزْمِنَى » وكُروباً وراء ذلك كثيراً !! ولكنى آثرتُ أن أدع الأمر حيث هو من القُرب ، والبُعد أيضاً ، لأنَّ حديث النغم كان يقتضينى أن أعود إلى ما قلته فى بناء الغناء العربى كَلِّه ، على ما هدانا إليه الخليلُ رحمه الله ، وسماه « الأسباب » و « الأوتاد » = وأن أعود أيضاً إلى ما استظهرته من أنَّ الأوتادَ ، وهى الثوابتُ التى لا يدخلها زحافٌ ، لها فى كلِّ بحر منازل لا تفارقها ، ومن حولها تدور الأسبابُ مزاحفةً وغير مزاحفة = وأن أبيِّن أيضاً أنَّ « الزحاف » ، ليس ضرورةً كما يُتَوَهَّم ، بل هو أصل فى نِنوع النغم ، يعطيه شيئاً جديداً ، ويكسبه معانى جَمَّة لا تكاد تُحصَر . وكلُّ العمل فى الغناء والترنيم ، هو لمهازة « زَمَنِ النَّفْسِ » الذى يتولَّى القصيدة ، فى إلحاقِ هذه المعانى بالنغم ، ينسب مضبوطةً محكمةً مقدرةً ، صادرةً عن حركة الأسباب وزخفها على الأوتاد والتقاءها بها ، لا فى البيت الواحد ، بل فى جملة الغناء ، من أول بيت فيه إلى آخر بيت . وكنتُ أحبُّ أن أبيِّن أنَّ أجزاء البحور التى يُسَمَّونها اليوم « التفاعيل » ليست عماداً يقوم به بيت واحد ، بل هى دلالة على مواقع الأوتاد الضابطة للنغم ، من حيث يبدأ الغناء إلى أن

ينتهى = وأن أجزاء القصيدة كُلهَا ، إذا عرِّبَتْهَا من الكلام ، وجعلتها أوزاناً مجردةً ، (أى فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، كما هو ميزان بحر المديد مثلاً) ، هى موضع النَّظَر والتأمُّل ، وموضع الفحص عن تفسير أنغام القصيد المتكامل ، مهما بلغت أبياته . وكذلك ترى أنه كان أمراً غير محتمل أن أُلجأ إلى هذا التجريد ، لأنه عسيرٌ جداً ، فأثرت أن أصف الأنغام وحركتها ومعانيها بالألفاظ ، وكان فى هذا من الصعوبة قدرٌ كبيرٌ ، لأنى غفلتُ دهرأ طويلاً عن تطويع الألفاظ لهذه الدلالات المتصلة بالأنغام ، ولأنى لم أجد أحداً من التقاد طوَّع ألفاظ اللغة لوصف هذه الأنغام المجردة . وقد ارتكبتُ ذلك وأنا أعلم النَّاسِ بعجزى عن إدراك مثل هذا المطلب ، ولكنى بذلتُ ما استطعت ، مؤثراً بعض الزَّلل والخطأ ، على ما هو أشدُّ منهما ، إذا أنا لجأتُ إلى تجريد الأنغام وتعريفها من الكلام ، ثم رُمت التحدّث عنها هكذا مجردةً عاريةً .

وأذعُ هذا كله لميقاتيه ، فإنى أريد أن أفرغ وأنتهى إلى غايةٍ . فقد تبين ، فيما أظنّ ، أن هذه القصيدة من الإحكام والضَّبْط والتسلسل ، بحيث يصبح كلُّ حديثٍ عن اختلال ترتيبها لغواً لا خيرٍ فيه . وتبين أيضاً أن دعوى اختلال الترتيب فى الشعر كله ، دعوى عريضة ، وأن أمرها أمرٌ عظيمٌ ، لا يصلح أن يتكلّم فيه من خلا إهابه ، وجراؤه أيضاً ، مما يعين على الفضل فى متل هذه القضية المعقدة ، بتعقيد عمل « زَمَن النَّفْس » الكامن فى أعماق الشعراء ، وما يميّز به شعراء العرب خاصة من وضوح عمله فى أنفسهم وفى لغتهم وضوحاً لا خفاء له .

ولكنّ البلوى التى حلّت بنا ، من « أشجار الدرّدار » و « ثمار أشجار الدرّدار » بكمبردج ، وبأكسورد ، وبغيرهما من بلاد الله ، قد بيّثت على قضايا الأدب غارةً من اللّواذع والقوارص ، فتوزّمت حتى

غَطَّتْ أوراها على كُلِّ تَبَيَّنٍ وَ بَصَرٍ ، إِلَّا مِنْ عَصَمِ اللَّهِ . (ملاحظة ،  
 وفائدة جليلة : قال ابن البيطار في كتاب « المفردات » « الدردار » ، هي  
 شجرةُ البَقِّ ، لَأَنَّهَا تَحْمَلُ تَفَاحَاتٍ عَلَى شَكْلِ الحَنْظَلِ ، مملوءة رطوبة ،  
 فإذا جَفَّتْ أَوْ نُقِفَتْ ، أَى كُسِرَتْ بِالظَّفْرِ ، خرج منها ذلك البَقُّ ، وهو  
 البَعُوضُ ، فاعلمه ، انتهى ما قاله ) .

وتَبَيَّنَ أَيْضاً تَبَيَّنًا وَاضِحًا أَنَّ دَعْوَى مَنْ ادَّعَى مِنَ القَدَمَاءِ : أَنَّ  
 الشُّعْرَ مَنْحُولٌ إِلَى تَأْبِطِ شَرًّا ، أَوْ إِلَى ابْنِ أُخْتِ تَأْبِطِ شَرًّا عَلَى الصَّحِيحِ  
 = وَأَنَّ الَّذِي نَحَلَ هَذَا الشُّعْرَ إِلَى أَحَدِهِمَا هُوَ « خَلْفُ بَنِ حَيَّانِ الأَحْمَرِ »  
 إِمَامُ العَرَبِيَّةِ فِي زَمَانِهِ = وَأَنَّهُ هُوَ قَائِلُ هَذَا الشُّعْرِ بِاعْتِرَافِهِ ، كَمَا كَذَبَ  
 عَلَيْهِ دِعْبَلُ الخَزَاعِيِّ الشَّاعِرِ ، فانساق بعضُ العلماءِ فَكذَّبُوا بِكذِّبِهِ = إِنَّمَا  
 هِيَ دَعْوَى بَاطِلَةٌ ، مِنْ قِبَلِ فَحِصِ الرُّوَايَةِ ، كَمَا بَيَّنْتُ فِي المَقَالَتَيْنِ الأُولَى  
 وَالثَّانِيَةِ ، ثُمَّ هِيَ أَشَدُّ بَطْلَانًا مِنْ قِبَلِ نَقْدِ القَصِيدَةِ نَفْسِهَا ، وَدِرَاسَتِهَا  
 دِرَاسَةً صَحِيحَةً .

وَخَلَّفَ ، رَحِمَهُ اللَّهُ ، مَهْمَا قِيلَ فِي قَدْرَتِهِ عَلَى التَّدْلِيْسِ وَوَضَعِ  
 الشُّعْرِ ، لَمْ يَكُنْ قَادِرًا عَلَى أَنْ يَبْلُغَ هَذَا المَبْلَغَ مِنَ التَّلْبِيسِ بِإِحْسَاسٍ مَنْعِيثٍ  
 عَنِ « زَمَنِ حَدِيثِ » ، (وهو قتل الخال ، وطلب ابن الأخت بثأر خاله) ،  
 يَشِيرُ النَّفْسَ الشَّاعِرَةَ حَتَّى تَبْلُغَ ، الأَسْتِثَارَةَ أَقْصَى غَايَتَيْهَا مِنَ النُّضْجِ  
 وَالتَّحْفِزِ ، فَتَفْضِي إِلَى « زَمَنِ تَغْرٍ » بِغِنَاءٍ يَفِيضُ عَلَى اللِّسَانِ بِلَا إِكْرَاهٍ  
 وَلَا قِسْرِ ، ثُمَّ يَنْشَأُ بَعْدَ ذَلِكَ مِنْ « زَمَنِ الحَدِيثِ » وَ « زَمَنِ التَّغْنِي » ،  
 ذَلِكَ الزَّمَنُ الثَّلَاثُ ، وَهُوَ « زَمَنُ النَّفْسِ » بِلَا حُدُودٍ تَحْدُهُ ، وَلَا قِيُودَ  
 تَقْيِدُهُ ، فَيَتَحَكَّمُ تَحَكُّمًا كَامِلًا فِي أَلْفَاظِ القَصِيدَةِ وَمَوَاقِعِهَا عَلَى مَجَارِي  
 الأَنْغَامِ ، وَيَتَحَكَّمُ فِي تَرْكِيْبِ جَمَلِهَا وَتَقْطِيعِهَا ، وَيَتَحَكَّمُ فِي سُرْعَةِ النِّغْمِ  
 وَبَطْئِهِ ، وَاسْتِرْسَالِهِ وَانْقِبَاضِهِ ثُمَّ يَتَحَكَّمُ فِي « أَزْمَنَةِ الأَحْدَاثِ » ،



و «أزمة الغنى» بالتشعيب والتشريح والتقديم والتأخير، والتفريق والجمع، ثم يتحكم في نغم كل إفضاء على حدة، وعلى نغم أجزائه مجتمعة، ثم يتحكم في توزيع هذه الأنغام حتى ينشأ منها لحن متكامل شامل للقصيدة كلها، في بناء الأنغام منضدة محكمة النسب مقدرة تقديراً لا يختل.

فمن ظن أن ذلك ممكن أن يكون، فقد نقض أصل «الفرس» كله، شعراً كان أو غير شعري، وألغى السر المتحكم، في الشعراء وفي أصحاب الفنون جميعاً، وهو «زمن النفس»، الذي لا يسلم نفسه وأمره إلى أحد مهما بلغ، إلا لمن كان صادق التعبير عن نفسه، صادق الإبانة عن الدفين من إحساسه، وغير ممكن أن يُشكل على ناقد بصير مثل هذا، وصدق ابن سلام، رحمه الله، حيث قال في «طبقات فحول الشعراء»، «وليس يُشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضَعُوا، ولا ما وضَع المولِّدون»، يعني ما وضعوا من الشعر في شعر الشعراء. ولكننا جهلنا معنى ما قال ابن سلام، حين جهلنا أصول التقيد والتمييز، وحين جهلنا دلالة ألفاظ هذه اللغة الشريفة، وحين جهلنا السليقة التي تعين على التقيد والتمييز. وكان البلاء حق البلاء، ما نزل بالشعر في زماننا، إذ وقع في قبضة طوائف ليس لها أن تقول فيه، لأنها ليست من جهاذة الشعر ولا صيارفته، ولا حذاقه، ولا نقاد زيفه من صحيحه، بل سهل لها التكلم فيه ترك الحياء من الجهل، وكثافة التبجح بالمعرفة، وقضاء زمان يُنزل الأشياء كلها، ناطقها وصامتها، في غير منازلها التي خلقت لها.

ولست أدري بعد هذا كله. ماذا أقول في «أبي غبيد البكري»، الذي قال حين ذكر أبياتاً من هذه القصيدة: «وهي

قصيدة ، ونَمَطٌ صَعْبٌ » ، أكان أبو عبيد يعنى حقاً هذا النمط الذى كشفت عنه ؟ أم كان يعنى نمطاً « بحرٍ المديد ، العروض الأولى » ، حين لاحظ ما لاحظ من قبله ، من خلوّ أشعارِ العَرَبِ فى الجاهلية من قصائد طوالٍ فى هذا البحر ، ثم قلّة استعمال من بعد الجاهلية لهذا البحر فى القصائد الطوال ؟

بيد أنّى أستبعد أن يكون أراد « بحرَ المديد » المكوّن من « فاعلاتن » فاعلن ، فاعلاتن « فإنّ صعوبته دعوى لا يقوم عليها دليل ، وأجزاؤه مشابهة بعضَ المشابهة لأجزاء « بحرِ الخفيف » ، ثم لأجزاء سائر البحور فى مواقع أسبابها وأوتادها . وأما إعراضُ الشعراءِ عن هذا البحر فلا يمكن أن يكون دليلاً على صعوبته .

فلم يَبْتَقِ إلّا ما وصفتُ لك فى آخر المقالة الثانية من طابع هذا البحر ، ومن سطوته على الأداة ، وهى اللغة ، وسطوته على الشاعر ، وهو المترنّم = وما قلتُ من أنّ أنغامه المتمردة توجب على المترنّم أن يكون فى حالٍ مطبقة لاحتمال سطوته وُعْثُوّه ، بلا ذلّ فى خُضوع ، ولا تَضْفُضُع فى لين ، حتى يكون مطيقاً لبسطه وقبضه ، ولخيرته وقلقه ، فادراً على أن يفرضَ عنه أغلالَ سلطانه بالمهارة والحِذْق ، حتى يرضى البحر بأن ينقاد انقياداً عزيزٍ قادرٍ ، لعزيزٍ قادرٍ يحبّه ويرضى عنه .

فإن لم يكن المترنّم قادراً مطيقاً ، انقلب عليه البحرُ وتقلّت منه حتى لا يحصل من كدّ نفسه إلّا على اللجاجة والتعب . فهذه هى الصعوبة كلّ الصعوبة ، فليت شعرى هل أراد ذلك المعنى أبو عبيد فى كلمته « وهى قصيدة ، ونَمَطٌ صَعْبٌ » ؛ لا أدرى ، ولكننى أظن أنّ الكلمة جرت على لسانه عفواً على السجّية ، من أثر هذه القصيدة ووقع أنغامها فى نفسه ، لما قرأها وترنّم بها . وأيّ ذلك كان ، فإنى أجدها

كلمة بصيرٍ بجوهرِ الشعرِ : إما ناقداً فاحصاً ، وإما متدوقاً تأخذه لروائع الشعرِ أزيحِيَّةً واهترازاً ، وليس هذا بمستنكرٍ على رجلٍ مثله ، فإني رأيتُ له في اختياره ، في كتاب « اللآلئ » ، في شرحِ أمالي القالي « ، نظراتٍ مستحسنةً في نقدِ الشعرِ ، فرحمه الله وأثابه ، وغفر له ما أوقعتني فيه كلمته من الحرج .

أما الحرجُ الأكبرُ ، فهو الذي فذف بي إليه « يحيى حقي » حين أطبقتُ على جوائبه ، ولكني قبلتُ الجحر الذي أجحرنى فيه ، إكراماً له ، ولأيامٍ مضت أكلتُ سنينَ من العمر ، ونحن في مثل هذا الذي نحن فيه اليوم من حديثِ الشعرِ الجاهلي . ولو كنتُ باكياً على شيءٍ من أمر هذه الدنيا ، لبيكتُ تلك الأيام ! وأيضاً ، فإني قبلته إكراماً لناشئةُ السعراءِ المُحدَثين والتقاد ، فإنَّ مآلَ هذا الأمرِ كلُّه إليهم ، فهم ورتةُ هذه اللغةِ بمجديها ، وشرفها ، وجمالها ، وفتها ، لا ينبغي أن يضلُّلهم عنها ، أو يُبتغِزَ إليها خُطاهم ، من عمَد إلى إزِثِ آبائهم من لَدُن إبراهيم وإسماعيلَ عليهما السلام إلى يومِ النَّاسِ هذا ، فسَمَاهُ لهم « تراثاً قديماً » ليجعله عندهم أثراً من الآثارِ البالية ، محفوظاً في متاحفِ القرونِ البائدة ، ينظر إليه أحدهم نظرةً من وراء زجاجٍ ثم ينصرف . فإذا أتاح اللهُ لهم ، أو لبعضهم ، أن يبطأ هذا الضلالَ بكبرياءِ الفنِّ وعظمتِهِ وصراحتِهِ وحرِيَّتِهِ ، فقد ذلَّلَ لمن بعده وعورةَ الطريقِ إلى الدرِّ الشامخة ، وأزاح من مجرى الشَّهْرِ المتدفق من منابعِهِ الخالدة كلَّ ما يعترضُهُ من صعابٍ ، أشدَّها وأعتاها : التوهُّمُ والخوفُ ، واستطالةُ الطريقِ ، والعجلةُ إلى شيءٍ إن صبر على امتناعه اليوم ، فهو بالغه غداً وحائزه ، ولهذا الختامِ بقية ، أسألُ الله أن يوفِّقني إلى إتمامها .



# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجِجِ ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنْ الْعِشَاءِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
أبو العلاء المقري



جاء الأمرُ كُلُّه اتفاقاً ، فلا أنا أردتُ أن أكتب عن الشعر الجاهلي ،  
 أو عن منهجى فى دراسته ، ولا أنا اخترتُ هذه القصيدة : « إِنَّ بالشَّعبِ  
 الَّذِي دُونَ سَلْعِ » ، ولا أنا آثرتُ هذا اللُّجَاجِ فى ترتيب أبياتِها ، أو فى  
 شأنِ افتقار القصيدة العربية إلى ما يُسمونه « الوحدَة » . بل كان أمرى  
 كُلُّه على خلاف ذلك .

فمنذ زمانٍ بعيدٍ متقادم ، آثرتُ أن أطرح كلَّ ما قيل فى الشُّعرِ  
 الجاهلي دَبْرَ أُذُنِي ، لأتَّى عاصرتُ « محنة الشُّعرِ الجاهلي » منذ فُورَتِها  
 فى سنة ١٩٢٥ من الميلاد ، وكنتُ شاهداً ، ثم لم أزل أشاهد الآثار  
 التى نتجت عنها إلى يومِ النَّاسِ هذا . سمعتُ بأُذُنِي ، وقرأتُ بعيني ،  
 وتأمّلتُ بقلبي وعقلي ، فلم يُفنعني شىءٌ مما كان يقال يومئذٍ ، ولكنتى  
 ظللتُ بعدها زماناً مُشْدُوهاً ، كمن وقع من فوق جدارٍ شاهقٍ فاوْتَطَمَ فى  
 طينٍ لازبٍ فساخ فيه ، وسدَّتْ عليه مذاهبه . وما كِدْتُ أخلصُ حتى  
 عَزَمْتُ على أن أعود أدراجى وحيداً . فارقْتُ إخوانى وأقرانى وأصحابى  
 وزملائى ، وأجمعتُ على أن أبدأ الأمر كُلَّهُ من حيث ينبغى أن يكون  
 البدء .

لم أزل من يومئذٍ أُطَوِّفُ وحدى فى دُروبٍ كثيرة ، تتعاقب ثم  
 تنفصل وتتباعد ، ثم تتعاقب ثم تنفصل- وتتباعد ، وهكذا دواليك .  
 مضت أعوامٌ طِوال ، وأنا أدور فى مساربٍ مختلفة من الآداب والعلوم ،  
 ولكن الذى بقى يشغلنى ، فى أغمض قرارةٍ من نفسى ، هو الشُّعر ، ثم  
 الشعر الجاهلي خاصة . ولا أعرو ، فإنَّ بدء التمزُّق فى نفسى ، بل فى  
 حياتى كلها ، إنما انشقَّ عن « محنة الشعر الجاهلي » ، وأنا بعدُ فنى

صغير أخضر، غرّ بين الغرارة كسائر زملائي في الدراسة . مضيت في غلواء الشباب ألتمس العلم والمعرفة والشعر ، وأخوض الغمرات التي يخوضها الجيل الذي أنا منه . فمن حيث لا أدري ولا أتعمد ، صارت كل معرفة أكتسبها ، وكل علم أقتبسه ، وكل تجربة أخوضها ، وكل إحساس أنفض له ، كأنه رثق لهذا الفتق ، حتى التأم من حيث تهتكت . فلما أصبحت بعد سنين طوال ، وقد التأم ما تصدع منه ، بدا لي كأنني سئمت كل هذا اللغو الذي أحاط بالشعر الجاهلي ، فأمسكت لساني وقلمي ، عن الخوض في أمره ، ثم لم أبال بشيء إلا بأن أستمتع وحدي ، في خلوتي ، بقراءة هذا الشعر ودراسته ، ثم بتتبع ما يُقال فيه ، فأجد لذتي في الرضى عن بعض ما يقوله أصحاب الجِدِّ من الدارسين ، كما أجدها أيضا في تزييف ما يقول فيه الخائضون ممن يُوسم بأنه من الدارسين . وبقي أمرى كله مقصوراً على لذة في خلوة ! (التزييف ، هنا : ردّ الشيء والحكم عليه بأنه رديء مغشوش) .

ولست أحب أن أتحدث عن نفسي ، وما أعالج منها حين أكتب . ولكنتى في سرّ ضميري ، حين بدأت هذه المقالات ، كنت أريد أن أفرغ من الحرج الذي رميته بنفسى فيه ، استجابة لأسئلة « يحيى حقى » عن الشيء الذى سَمَّاه « المنهج العلمى » فى دراسة الشعر الجاهلى . كنت أريد أن أختصر الأمر اختصاراً ، فأختمه كله بمقالين صغيرتين ، أو ثلاث على الأكثر ، بيد أن الأمر سار على غير ما أريد . فلم أكد أبداً تطبيق بعض منهجى فى دراسة هذا الشعر الجاهلى ، حتى أفلت الزمام . وإذا أنا فى منتصف المقالة الثانية ، أبداً حديثاً عن عروض الخليل بن أحمد ، رحمة الله عليه ، ثم عن « بحر المديد الأول » الذى جاءت عليه هذه القصيدة ، وأقول فى ذلك ما بلغه اجتهادى . ثم أبداً المقالة الثالثة وقد



اختلف الأمر عليّ ، فكان يئنّ عندئذٍ أنى قد وقعت في صميم الحرج .

فأنا بعد نحو من أربعين سنة ، مضطربٌ أن أفارق ما ألفتُه دهوراً  
طوالاً بلياليها وأيامها ، من الاستمتاع بلذّة في خلوة ، وما طال عهدي به  
من إمساك اللسان والقلم عن الخوض في شأن الشعر الجاهلي . وانتزاعُ  
النفس من عاداتها شديدٌ عسير ، والبيان عمّا طمّرتُه الليالي الطوال والأيام  
في أعماق التّفنيسِ بالكتمانِ أشدُّ وأغمّسُ ، فما ظنّك إذا كان انتزاع  
التّفنيسِ ، وإرادةُ البيانِ مَطْلُوبَيْنِ لأميرٍ هو من السّعة والتراحب ، ومن  
الاختلاف والتعرق ، ومن بُغْدِ المُرْتَقَى ، ومن تشعّب المذاهب ، ومن  
وُعُورَةِ الطريق ، بالمتزلة التي وصفنها مراراً في خلال حديثي عن هذه  
القصيدة ١٩

ثم زاد الأمرُ عُشراً ومشقّةً ، أنّي مُقَيّدٌ بالحوابِ عن أسئلة بعينها ،  
وفي نطاق مقالاتٍ في مجلة ، وفي مواعيد يصعب التّفنيسُ من التزامها ،  
وما في كل وقتٍ تُطيق النفوس ، أو نفسى على الأصح ، أن تلتزم بما  
لابدّ من التزامه . عادة ذميمة ولا ريب .

ثم جاء الفرعُ الأكبر يسوقني إلى أعنف مشقةٍ كُتِبَ عليّ أن  
أجتازها ، فإن فراق العادة والإلف ردّني إلى السّاعة التي تمزّقت فيها  
حياتي ، بل حياةُ جيلٍ بأسره ، تمزّقت وتبعثرت خُطواته ، وذهب في  
الثّيبه ، وفي الثّرهات الصّحاصح ، كلُّ مذهب . (كما يقول شاعرنا  
القديم ابن مقبل) .

ولو كان الأمرُ أمر جيلٍ مضى أكثره ، وبقي أقلُّه مسرعاً إلى غاية  
كلِّ حيٍّ ، لهان الأمر ، ولكنّه جيلٌ ألقى في حياة الأجيال التي جاءت  
بعده كلُّ ما تمزّقت به حياته ، وتبعثرت به خطواته ، منذ كانت محنة

الشعر الجاهلي ، فسروَبَ التمزقُ والتبعثر خفياً وظاهراً ، في جيلٍ بعد جيل ، وأنا أشهد وأنظر وأستشف وأتوسم ، حنى سلطَ الله عليّ من يضطرنى إلى أن أفارقِ إلفى وعادتي ، فإذا أنا أجد من التمزق الذي كان بي منذ دهر بعيد ، كأنه حدث لساعته بالآمه وأوجاعه وكُروبه وغواشيه . وأطبق عليّ الفرع الأكبر .

لِمَن أَكْتُبُ اليَوْمَ !؟ أَمَا مَن مَضَى مِن أَقْرَانِي فَقَدْ مَضَى ، وَأَمَا مَن بَقِيَ مِنْهُمْ فَلَا حَاجَةَ لَهُمْ بِمَا أَكْتُبُ فِي أَمْرِ « الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ » . وَلَكِنْ لَا بُدَّ مِمَّا لَيْسَ مِنْهُ بُدٌّ ، وَأَنْتَى لِي أَنْ أَتَرَجَعَ ؟ أَفَأَكْتُبُ إِذْنًا لِأَبْرِي ذِمَّتِي مِنْ حَيْثُ تَوَرَّطْتُ فِي التَّعَرُّضِ لِلْإِجَابَةِ عَنْ أَسْئَلَةٍ بَعَيْنَهَا ، سَأَلَهَا سَائِلٌ مَتَفَكِّةٌ مِنْ جِيلِي وَأَقْرَانِي ، فَأَتَخَفُّفُ لَهُ وَأَتَفَكَّهُ ، وَأَغْمِزُ بَعِينَ ، وَأُخْرِجُ طَرْفَ لِسَانٍ ، ثُمَّ أَنْفَتُلُ رَاجِعاً إِلَى خَلْوَتِي مِنْ حَيْثُ أَتَيْتُ لِأَبْكِي شَجْوِي ، وَأَمْسَحُ بِالْبِكَاءِ مَا هَاجَتِ الذِّكْرَى ؟

أَمْ أَكْتُبُ لَجِيلٍ غَضٌّ ، تَسْرَبَتْ إِلَيْهِ آثَارُ « مَحْنَةِ الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ » مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُ ، فَهُوَ وَاقِعٌ فِي الشُّكِّ وَالْحَيْرَةِ وَالْإِعْرَاضِ وَقَلَّةِ الْإِحْتِفَالِ بِالشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ وَغَيْرِ الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ ، كَمَا وَقَعَتْ فِيهَا وَأَنَا فِي غَضَارَةِ الْعَمْرِ ، حِينَ مَرَّقَتْنِي الصَّدْمَةُ الْأُولَى ، وَلَمْ أُنْجُ إِلَّا بِرَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ وَفَضْلِ ، ثُمَّ يَنْصَبُ نَاصِبٍ ، وَجُهْدٍ مُضِنٍّ ، وَصَبْرٍ عَلَى الدَّلِّ طَوِيلٍ . فَذَكَرْتُ عِنْدَئِذٍ مَا كَشَفَ حَيْرَتِي ، مِمَّا رَوَاهُ بَعْضُ صَغَارِ أَصْحَابِ الْإِمَامِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ الْمُبَارَكِ (المتوفى سنة ١٨١ من الهجرة) قَالَ : « كُنْتُ أَسْبِقُ إِلَى حَلْقَةِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ الْمُبَارَكِ بَلِيلٍ مَعَ أَقْرَانِي لَا يَسْبِقُنِي أَحَدٌ ، وَيَجِيءُ هُوَ مَعَ الْأَشْيَاخِ . فَقِيلَ لَهُ : قَدْ غَلَبَا عَلَيْكَ هَوْلَاءُ الصَّبِيَّانِ ! فَقَالَ : هَوْلَاءُ أَرْجِي عِنْدِي مِنْكُمْ ، أَنْتُمْ ، كَمْ نَعِيشُونَ ؟ وَهَوْلَاءُ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَلِغَ بِهِمْ » . فَعِنْدَئِذٍ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي ، وَعَلِمْتُ أَنَّي رَاكِبٌ أَوْعَزَ الطَّرِيقَيْنِ وَأَشَقَّهُمَا .

ورأيثنى ظالماً إن أنا أغفلت حقَّ ناشئة الأجيال العربية عامة ، وحقَّ ناشئة النقاد والشعراء منهم خاصة ؛ لأنهم أرجى الفئتين عندي ، وعسى الله أن ينفع بهم ما أخطأ جيلنا أن ينفع به .

والذى دعانى أن أعدّ نفسى ظالماً إن أنا أغفلت حقهم علىّ إذا كتبت ، هو أنى امتحننتُ قديماً بما يُمتحنون به حديثاً ، وكلّ الفرق بينى وبينهم : أنى تلقيتُ الصدمة الأولى ، وأنا واع لأثرها فى تمزيق نفسى ، أما هم فقد تسرّبت إليهم آثارها متغلغلة متدسّسة وهم غافلون . ولولا كتابت من الله سبق ، لكنّ اليوم سائراً فى نفس الدرب الذى سار فيه زملائى وأفرانى ، ولا نهيتُ إلى مثل ما انتهوا إليه من إعراض عن الشعر الجاهلى وغير الشعر الجاهلى . ولكنّ أيضاً أحد من يتولّى قدّف تمزقه فى نفوسهم ليزدادوا تمزقاً ، وأحد من يُعديهم بخطاه المبعثرة حتى تتبعثر خطواتهم على الطريق إلى المصير . ثم لبقى هذا كله لا يشغلنى ، كما لم يشغل أحداً من أقرانى ، فى كثير أو قليل .

فإقراراً بفضل الله وبرحمته إذ هدانى وعافانى ، كان حقّاً علىّ أن أجعل ما أكتبه ناظراً إليهم ، باذلاً من الجهد فى الإبانة ما أطيق ، فهم الورثة ، وكلُّ ما نملك نحن ميراثُ آيل إليهم غداً أو بعد غد .

\* \* \*

وهكذا كان ما كان . لما انقضَّ علىّ يحيى حقى وأخذنى من غفلتى ، ولم يُفلتنى حتى هاجنى إلى الكتابة عن قصيدة : « إنَّ بالشُّعبِ الذى دُونَ سَلْع » ، كان من مقادير الاتفاق المحض أن تكون هذه القصيدة جاهلية ، وأن تكون من القصائد التى ذاع فى الناس وشاع أنها

مصنوعة ، صنعها أحد شيوخ الرواية في الإسلام ، وهو « خلف الأحمر » (المتوفى سنة ١٨٠ من الهجرة) ، ثم نحلها « تأبط شراً ، أو ابن أخت تأبط شراً ، وكلاهما جاهلي هلك قبل الإسلام بدهر . روى ذلك من رواه ، وقاله من قاله من قُدماء علماء الأمة ، كما يبيِّن في المقالتين الأولى والثانية .

ثم كان من مقادير الاتفاق ، أيضاً ، أن تكون هذه القصيدة نفسها ، من القصائد التي تعرَّض لها المستشرقون الأعاجم في زماننا ، فرعم من زعم منهم أن في ترتيبها اختلافاً ، واقترح لأبياتها ترتيباً آخر .

فهنا قضيتان . القضية الأولى : قضية الفصل في صحة نسبتها إلى الجاهلية ، أو بطلان هذه النسبة ، والإقرار بأنها مما صنع خلف الأحمر في الإسلام ، ونحله إلى شاعر جاهلي . وهذه قضية قديمة ، بيد أن الفصل فيها كان خليقاً أن يردني إلى « محنة الشعر الجاهلي » ، ثم يُفضى بي إلى أكبر قضية أثرت في زماننا ، وهي دعوى من ادعى أن الشعر الجاهلي ، أو أكثره « منحول » ، أي مصنوع موضوع في الإسلام ، ثم نسبة الرواة عمداً إلى الجاهلية ، لأسباب فصلها أصحاب هذه الدعوى .

أما القضية الثانية ، فهي قضية الفصل في ترتيب أبيانها ، وهي قضية حديثة ، وإن كان اختلاف الرواة في ترتيب أبيات القصائد الجاهلية ، أمراً معروفاً مألوفاً ، يبيِّن عِلله ووجوهه في حديثي عن الرواية في المقالة الأولى والثانية . ولكن نشأ لهذه القضية الحديثة ذيل سابق تسحبه حيث سارت ، فيثير عِجاجةً يسمونها « وحدة القصيدة » وتكون دليلاً على افتقار شعر الجاهلية ، وغير شعر الجاهلية أيضاً إلى هذه

« الوحدة » . وهذا الرأى بطبيعته حرئى أن يقذف بى مرة أخرى فى « محنة الشعر الجاهلى » .

فإذا أنا بين طريقين : أولهما ؛ أن أجزدَ حديثى للكشف عن أصول منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، وهو عملٌ لا أدعى أنى قيدته أو كتبه ، وإنما هو شئٌ محبوب فى غيب ضميرى ، زُكام لم أنبشه ، تقادم عليه الزمن ، يُسعفى منه ما أشاء عند الحاجة أو يستعصى على . فإذا أردت أن أقيده وأكتبه ، كان لزاماً على عندئذ أن أراجع ما قضيتُ عمرى كله فيه منذ « محنة الشعر الجاهلى » ، وأن أستقصى كل شاردة وواردة مما وقفتُ عليه يوماً ما ، أو تنبهتُ له ، وأن أتبع كل ما كان عوناً لى على استخلاص منهجى فى دراسة الشعر ، وأن أعيد مرة أخرى ما انقضى وفات قديماً من مناقشتى للأسباب (ولا أقول الحجج والبراهين) ، التى بُيئتُ عليها دعوى من ادعى أن الشعر الجاهلى كله ، أو أكثره ، مصنوع فى الإسلام ، صنعته الرواة وألزقته بأسماء رجال شعراء ، لا يدرى أكانوا حقاً ، أو لم يكونوا قط فى الجاهلية . ثم أنظر مرة أخرى فى كل قصيدة من شعر الجاهلية ، وكل قصيدة من شعر الإسلام إلى عهد الرواة فى القرن الثانى والثالث ، فأستخرج فَرَقَ ما بينها جميعاً فى أساليب الشعر ، وفى الخصائص التى يكون بها الشاعر شاعراً ، من الوجه الذى يفرق بين كلامين ، أحدهما لا شك فى صحته ، وهو شعر الإسلام ، والآخر مشكوك أو مقطوع بأنه قيل فى الإسلام أيضاً ، وإنما هو زور ملصق بالجاهلية . ثم ما لا يكاد يُحصى كثرة من تفاصيل مشنوقة معلقة بهذه القضية .

فإذا ما تمَّ ذلك لى ، عدتُ فأستخلصتُ أصول المنهج وقواعده ، فجعلتها أبواباً مُحكمة ، وفصولاً معقودة ، مشفوعة بالحجة والبرهان والمثال والشاهد . وهذا ، كما ترى ، أمر يطول ويشق . فإذا سؤلت لى

نفسى أنى قادر على أن أكتبه فى مجلة ، كان لزاماً على أن أختصره اختصاراً ، فأطرح منه أكثر براهينه وحججه وأمثله وشواهدة ، ليكون قواعد عارية مجردة . ولو فعلت ذلك لم يكن لكل ما أفوله قيمة يُعتد بها ، فيما أرى ، لأن الأمر كله صار تحكماً صرفاً ، وأفتياتاً محضاً ، ليس لأحد فيه نفع ، ولا ينبغي لعاقل أن يأخذ عن أحد شيئاً إلا بحجة يجب التسليم لها .

أما ثانى الطريقتين ، فأن أخذ هذه القصيدة ، وما زعم الزاعمون من أنها شعراً صنعه « خلف الأحمر » فى الإسلام ، ثم نسبه إلى شاعر جاهلى ، فأجعلها مثلاً أطبق عليه بعض ما وقر فى نفسى على طول المدى فى مُدَارَسَةِ الشعر الجاهلى ، مع الإشارة فى حلال التطبيق إلى بعض أصول منهجى فى تحقيق نسبة الشعر الجاهلى إلى أصحابه ، وفى تمييز زائف ما يُروى من صحيحه . ثم أخذ هذه القصيدة أصلاً أطبق عليه منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، وفى الكشف عن أسرار جماله وروعته وسموه . وهو أشق أبواب المنهج ، لتشعبه وانتشاره ، ولكثرة تفاصيله واختلافها ، ولحاجته إلى ضروب من المعرفة لم تُدرس بعد على وجهها الصحيح ، كعروض الشعر نفسه ، وما فيه من أسرار النغم ، وعلاقتها بمعانى أنفُس الشعراء وأحاسيسهم ونجاريتهم ، وكيف يتم بناء الترتيم بمعانيها فى لحن واحد متكامل ، نسميه القصيدة ، كالذى حاولت أن أبيتته فى الحديث عن « بحر المديد الأول » ، فى طبيعته ، وفى الحالة التى يكون عليها المترنم به ، وأثر ذلك فى شعره . كان هذا الطريق الثانى أيسر الطريقتين على ، وأسرعهما جدوى لمن يقرأ ما أكتب ، على عيب فيه ، فأثرث ركوبه على عَوَارِهِ .

فلما اخترتُ هذا الطريق الثانى ، طريق تطبيق المنهج ، حرصتُ

بعض الحرص على تقرير نُبذ من قواعد المنهج وأصوله فى خلال التطبيق ، وأغضيتُ عن بعض العيب والنقص الذى يلحق هذا التقرير . وذلك أنّ بعض هذه القواعد والأصول ، لا يُتبيّن وجهه ، ولا ينقشع غموضه إلاّ بترادف الشواهد المختلفة وتفسيرها وشرحها ، وأنا هنا مقتصرٌ على شاهدٍ واحدٍ لم أتجاوزه ، وهو هذه القصيدة . وأيضاً ، فأنا أكتب ما أكتب مقتيداً بقيد ، لأن أسئلة « يحيى حقى » كانت مقصورة على إحدى القضيتين اللتين مرّ بيانهما ، وهى قضية القصائد المبعثرة فى المراجع ، واختلال ترتيب أبيانها ، واقتنار القصيدة العربية للوحدة ، وما عسى أن يكون كان من جناية الرواية على هذه القصائد . ثم يُعقّب على ذلك بهذا السؤال : « ما هو المنهج العلمى الواجب اتباعه فى هذا البحث ؟ » وهذه أسئلة تستغرق الشعرَ الجاهلى كُله ، وما كان من أمرُواته ورواياته جميعاً ، وتطلب لدراسة الشعر الجاهلى منهجاً شاسعاً جامعاً لما شدّ منه ، وما اتفق وما افرق .

وهذا بلائٌ وفوق البلاء ، وبحرٌ لا ينجو على أهواله سابح . فاضطررتُ طلباً للنجاة ، أن أقيّد نفسى بقيد آخر ، هو أن أقتصر على هذه القصيدة وحدها مرة أخرى . وتظاهاز هذه القيود على ما أريد أن أكتبه فى تقرير بعض قواعد منهجى المظموور فى أعماق ضميرى ، يلحق بعض العيب والنقص بهذا التقرير .

فهذا بلاء آخر ، ومع ذلك فهو أهونُ البلائَيْن ، إن شاء الله .

وأظنّه صار بيّناً بعد هذا ، أن ثانية القضيتين هى التى كُتبت لها أن تستأثر بأكثر حديثى فى هذه المقالات . وقد حاولت ، فى المقالة الأولى وبعض الثانية أن أقر ، فى خلال التطبيق ، بعض قواعد المنهج فى شأن

الرواة ، وفي شأن رواياتهم المبعثرة في المراجع ، وفي شأن اختلافهم في ترتيب أبيات بعض القصائد التي يروونها ، وكيف يكون العمل والنظر والاستدلال والحكم في القضية .

ثم يبيّن في المقالة الثالثة<sup>(١)</sup> أن قضية اختلال ترتيب الشعر قضية معضلة ، لأنها مما يسهل فيه الدعوى ، والتبجح أيضا . وذكرت أن القدماء قد وقفوا على هذا الاختلال ، وأشاروا إليه كثيراً ، حين جمعوا روايات الرواة وقيدوها في ديوان مفرد ، ولكنهم قلما اجترأوا على تعبير الرواية ، حذراً وجِرساً وأمانةً ، وعقلاً منهم أيضا ، لأنهم علموا أن قضية ترتيب أبيات القصائد ، مع اختلاف الرواية ، أمرٌ صعب على من يرومه ، ولأنّ تيسر الأداة لمن يُحسن الفصل فيه قليل ، فهابوا ذلك وتجنّبوه وتركوه لمن يحسنه .

وصريح العقل قاضٍ بأن هذا الأمر ليس بممتنع على من يملك أدواته ويحسنه ، وإن كان الخطر فيه بيّنا ، ولا سيّما في زماننا ، لأنّ كلّ امرئٍ يمكن أن يظن في نفسه أنه يحسنه ، كالذي كان من طائفة المستشرقين من الأعاجم ، وهم الذين اتخذوا اختلال ترتيب الأبيات ، واختلاف الرواة في رواياتهم ، مَرَكِباً دَلُولاً لإحداث إعادة ترتيب القصائد على ما خَيَّلَتْ . وسهّل لهم ذلك أنهم لا يؤولون إلى علم صحيح بلسان العرب ، ولا يؤولون إلى علم صحيح بحياتهم في جاهلية ولا إسلام ، ولا يؤولون إلى علم صحيح بفن الشعر في لغاتهم التي ارتضعوها مع الدُرّ من أئداء أمهاتهم ، فأئى لهم أن يؤولوا إلى علم ، أئى علم ، بفن الشعر في لغة العرب ، وفي شعر الجاهلية خاصّة ؟

(١) انظر ما سلف ، ص : ١٢٩ وما بعدها .



ثم هم لا يؤولون إلى وِزَج ولا حَـزِرٍ ، أما الذى يؤولون إليه بلا ريب ، فهو ما نفخه فيهم استدارةُ الزمان ودولته من الغطسة والأبهة والفخفة . ومن النظر العالى إلى الحضيض الأسفل ، ولهم فى كل ذلك أساليب وصفها فى مواضع من المقالة الخامسة . وكان أمر هذه الطائفة هيناً ، لو بقى ما كتبه مدفوناً فيما ألفوا بلسانهم ، لأن كل ما كتبه لا تكاد تجد له منهجاً يعتمد عليه ، وإنما هى خواطر عارضة ، إذا أنت تحرّيتها ومحضتها آلت إلى مثل وسوسة الموسوس . وقد سلف مثلُ « سيرتشار لزلابل » ، و « نكلسن » ، و « فريتاج » الذى ورّط شاعرَ الألمانية « جوته » ، فيما ورّطه فيه من إعادة ترتيب أبياتٍ من هذه القصيدة ، من البيت (١٤-١٧) ، ترتيباً لا يقوم على أساس من العقل ، ولا من الفنِّ ، فضلاً عما فيه من إلغاء روابط اللغة ، وقلة المبالاة بنحو العربية ، أى بكل ما يكون به الكلام مستقيماً مفهوماً .

يبد أن خطر هذه الطائفة ، لم يأت من أنفسهم ، بل من استجاب لما كتبه من أهل لساننا . فإن من استجاب لهم ، لم يكن يملك منهجاً لدراسة الشعر الجاهلى ، ولم يستين له أنه للماضين من علماء أمتة منهج ، ولأمرٍ ما أحس بافتقار المنهج ، وقعدت به همتته عن استخلاص منهج يُعيّنه على دراسة ما انتهى إليه من شعر الجاهلية ، فكان لاستدارة الزمان ودولته التى ترفع قوماً وتخفيض آخرين ، أثرٌ بليغ فى توجيهه إلى ما عند هذه الطائفة من الأعاجم ، وأثرٌ أبلغ منه وأنفذ فى نظرته إلى ما كتبوا ، وهم سَلَحَةٌ من إهاب أصحاب السلطان والغلبة فى زماننا ، فلم يُطبق إلا أن ينظر إليهم بالنظر الأدنى إلى القمم المشمخة ، فسلم تسليمًا أن لهذه السلخنة منهجاً فى دراسة آداب العرب ، تضارع منهج علماء هذه الأمم الغالبة وأدبائها فى دراسة آداب لغاتهم وعلومها . وبهذا القياس وحده ،

قرّر أنّ لهم في دراسة آداب العرب منهجاً ، وأنّ هذا المنهج صحيح محكم ، أي أنّه توهم ، في الحقيقة ، منهجاً فيما ليس له منهج على الإطلاق .

ومعلوم أنّه ليس لأحدٍ من هذه الطائفة في آداب أمته رأيٌ يُذكر ، أو دراسةٌ تُعتمد ، ولو تكلم في آدابها بمثل الأسلوب الذي يتكلم به في آداب العرب ، لا اتخذوه نُخفة يتهاذونها في الأباطيل والأسمار .

وقد كشفتُ بتطبيق المنهج الذي استخلصته من دراستي ، عن أنّ دعوى اختلال ترتيب بعض القصائد ، دعوى لا تقوم أحياناً كثيرة على أساس صحيح ، بل مرّدها إلى سوء الفهم = وإلى قلة التحري عن معاني الكلمات في موقعها من الشعر = وإلى الجهل بأساليب الشعراء في بيانهم عن ضمير أنفسهم بهذه الألفاظ والتراكيب = وإلى الإبهام الذي ينشأ من التهاون في تمييز الفروق بين المعاني المشتركة في الألفاظ والتراكيب = وإلى العجز عن تمثّل القصيدة بناهجها ومعانيها وظلالها ، ومواقع جثمان ألفاظها على أجزاء النغم في بحر الشعر = وإلى ما تتضمنه ألفاظ كلِّ شاعر على حدّته من ألوان الإسباغ والتعرية = ثم إلى الخلط الشديد ينزلق إليه من لا يستطيع أن يفرق بين اختلال الترتيب في رواية الرواة ، وبين « التّشعيث » الذي هو سرٌّ من أسرار البيان الإنساني ، إن وجدته قليلاً عند الشعراء من غير العرب ، فإنك واجده في أشعار الجاهلية أشدّ ظهوراً وتفشيّاً وعمقاً ومهارةً وغموضاً .

وهذا الخلط بين اختلال ترتيب الرواية وبين « التّشعيث » هو الذي يؤدي إلى غموض المعاني على ملتمسها ، ثم كان بعد ذلك من أكبر الأسباب التي أثارت من لهج بإعادة ترتيب القصائد ، فرلّ كلُّ زلل ، ثم

كانت أكبر ما أغرى بالفتنة الحديثة ، وهي دعوى افتقار الشعر الجاهلى والإسلامى أيضاً ، إلى ما سمّوه « وحدة القصيدة » ثم طالت اللّجاجة فيه .

\*\*\*

وأنا إن كنتُ لم أتناول موضوع « وحدة القصيدة » بصريح الذّكر فى هذه المقالات ، فإنى كشفت بتطبيق منهجى على هذه القصيدة ، عن أن « الوحدة » كائنةً فى الشعر الجاهلى ، واضحةً فيه كلّ الوضوح = وأنّ كلّ عَبتٍ بترتيب أبياتها ، أو ترتيب أقسامها السبعة ، يهدم بناءها هَدمًا لا صلاح بعده ، ويدمّر نغمها المتكامل ودلالاته ومعانيه تدميراً مُخزياً لمن فعله ، ومهيناً لفنّ الشعراء ، ومذلاً لعقل من يقبله ، فأحببتُ أن أجعل سياق البيان عن القصيدة ، يَدُلُّ بنفسه على أنّ العلةَ ليست فى خلوّ القصيدةِ الجاهلية من « الوحدة » ، بل العلةُ كامنة فى المفهوم الساذج القريب الغورِ الذى تدل عليه كلمة « وحدة القصيدة » عند من ينظر فى الشعر نظرةً خاطفةً بلا تأمل ولا تمييز = وأيضا فى المفهوم الذى هو أشدُّ سداجةً وأقربُ غوراً ، عند من يتحدث اليوم فيما يُسمونه « التجربة الشعرية » ، أو التجربة الفنية على وجه العموم .

فمن أجل هذا رأيتُه عناءً محضاً أن أفرد هذه اللّجاجة بحديث يقطع تسلسل تطبيق المنهج على القصيدة . وآثرت أن أعمد إلى أشياء ، هى من صميم مشكلة الفنون جميعاً ، فأميطُ اللّثام عنها . وهذه الأشياء أعلقُ بفنّ الشعر ، وأظهر فى فنّ الشعراء خاصة ، ومنها تنشأ « الوحدة » الصحيحة لكل عملي فنى . وهى أيضاً أشياء جلييلة الخطر ، إذا خرج

العمل الذى يمكن أن يوسم بأنه عمل « فنى » عن غير طريقها ، لم يُغن عنه أن يكون موضوعه واحداً ، أى قاصراً على معنى متعاقب متماسك متصل .

ثم لا يضرب « العمل الفنى » أن يكون مختلف الأجزاء ، إذا كان أثر هذه الأشياء ظاهراً فيه ، ووسمها بيئاً عليه . بيد أنى تجنبنا الإفاضة فى شرح تفاصيلها ، لأنى خِفتُ أن أخرج بذلك من نطاق البيان عن هذه القصيدة . فمن أجل ذلك اجتزأتُ بحديث موجز فى أطراف منها ، رأيتُ أن الناقد والمتذوق كليهما ، لا غنى لهما عن إدراكها وتبينها ، وعن معرفة الأثر الناتج عنها .

وهذه الأشياء أصلٌ من أصول منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، إلا أنى لم أكن أنوى ، منذ بدأتُ أن أكتشف عنها ، إلا أنى عملت بها وطبقتها فى نقد القصيدة ، والبيان عنها ، إلى أن انتهيتُ إلى المقالة الخامسة ، فرأيتُ الكلام لا يستقيم إلا بإمالة اللثام عنها ، فلذلك جاء موضعها متأخراً ، وإن كان حقه التقديم . وأيضاً فإنى وجدتُ إغفالها والتغاضى عنها يُفضى إلى بعض الغموض = ووجدتُ أيضاً أن غيابها عن نقد التقاد وتذوق المتذوقين ، يؤدى إلى بقاء مشكلة « اختلال ترتيب القصائد الجاهلية » مشكلةً بلا حل ، ثم إلى بقاء ذيلها الحرار الذى يثير غباراً كثيفاً ، وهو الذى يسمونه « افتقار القصيدة العربية للوحدة » . وأراه حسناً أن ألخص سياق هذه الأشياء ، لأنها تتعلق بحديثنا عما سأل عنه « يحيى حقى » ، وبحديثنا عن تعليق « جوته » على هذه القصيدة .

كلُّ عملٍ فنى نواته حدثٌ ، أو أحداثٌ تتفق أو تختلف فى

معانيها وفي أزمنة حدوثها (وسأقصر كلامي بعدُ على الشعراء) . وهذه الأحداث مفروضة على الشاعر من خارج ، ولا يكون للحدث معنى عند الشاعر أو غير الشاعر من أصحاب الفنون حتى يكون سبباً في إثارة النَّفس وإقلاقها إلى الانتفاض والنأمل والاستغراق . وآثار الحدث لا يكاد ينقضي زمنها . أما « زمن الحدث » نفسه فهو مؤقت ، لا بدّ من انقضائه بانقضاء الحدث نفسه وانقطاعه . واستجابة النفس لحافز الإثارة التي يُحدثها « حدثٌ ما » ، ثم بلوغ الاستتارة درجةً من النضج والتحفُّز والمخاض ، يبعث النشاط في جميع آثار الأحداث القديمة المتخلفة الكامنة في سراديب النفس . فإذا تمَّ ذلك ، أصبحت هذه الآثار القديمة متأهبةً للالتحام بالحدث الجديد المثير ، متطلعةً للتداخل في ثناياه . وهذا التأهب والتطلع للالتحام والتداخل ، ربما جاء لأسباب تخفى كلُّ الحفاء ، لغموض العلاقة بين هذا « الحدث الجديد » وبعض تلك « الأحداث المتقدمة » . بل أعجب من ذلك أن يتمَّ الالتحام والتداخل أحياناً ، لمجرد اتفاقهما في شيء واحد هو « درجةُ النضج والتحفُّز والمخاض » وإن اختلفا بعد ذلك في جوهر المعنى وفحواه .

وهذا القدر من حركة النَّفس هو الذي سمَّيته « زَمَنُ الحدثِ » ، وهو زمن سريع منقضي لا يقوم بذاته . فإذا بلغ « زمن الحدث » تمامه ، فعندئذٍ ينشأ زمن آخر ، يحتوى « زمن الحدث » بجميع آثاره ، ويهم بإعداده للإفضاء والبزوح، ويوشك أن يحدّد طبيعة أدائه ، وطبيعة نغم التغمي به ، أى بحر القصيد . وحركة هذا الزمن مفروضة على الشاعر من داخل ، وهى حركة معقدة جداً ، لتعلقها بأمرٍ معقدة يتشابك فيها الإحساس والعقل ، والطبائع الموروثة ، والطبائع المكتسبة ، وسليقة اللّغة وسليقة الشاعر ، وكثير لا يكاد يُحصى من التفاصيل .

وهذا الذى سمّيته « زمن التغنى » ، وهو زمن منقضى أيضا ، سريع الخطف ، ولكنه عميق الأثر فى النفس وفى الغناء . ومع ذلك ، فرّما تمّ هذا العمل الغريب المعقد فى نفس الشاعر ، وتهياً عندئذٍ للغناء ، فيجئ عائق يحجب الشاعر عن التغنى ، أى عن الإفضاء والتبوح ، فإذا هذه « الأحداث » وآثارها ترتدّ جميعاً عائدة إلى الكُمون فى سراديب النُّفس العميقة . وهكذا دواليك ، مادام المستجيب للحدث وللتغنى حياً ، أعنى مادام « الشُّعْرُ » نابضاً فى نفسه لم يَجْبُل (لم يجبل : يقال : أجبل الشاعر : إذا انقطع ، وصُعب عليه الشُّعر ، وتعسّر عليه أن يفضى به أو ييوح ، كأنه انتهى إلى جبل أو صحر لا يحيك فيه المغول) بيد أن هذا لا يضيع سُدى ، فهذا الكُمون الذى وصفْت ، وهذه الحركة التى تمّت بين « حدث » جديد ، و « أحداث » أخرى عتيقة تأهّبت للنلاقى والاتحام والتداخل ، يتولد منهما فى النُّفسِ زمنٌ ثالث ، هو الذى سمّيته « زمنَ النُّفسِ » . وهذا الزمن وحده هو الزمن الدائم الذى لا ينقطع ، وفيه تستقرّ جميع « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » وكل ما ينتج عنها من الآثار . ولذلك فهو مركّب منها ومن آثارها تركيباً شديداً التعقيد ، لا يكاد يُحسّ به إلا من يعانیه ، أعنى الشعراء .

وقد وصفته فقلت : « وزمن النفس خفى جداً ، كامن فى قرارة النفس الشاعرة ، مندفن فى أعماقها السحيقة . والشعراء يجدونه فى أنفسهم بالقلق والحيرة ، وبالاستبطان والاستغراق ، وإن لم يعبروا عنه باللفظ .. وأعنى أنهم لا يكادون يدركونه إدراكاً واضحاً مفصّلاً ، وقلمًا يستطيعون الإبانة عنه وعن نعتة ووصفه ، لأنّ هذا ليس من عمل الشعراء ، ولا كان ممّا يهتمهم أن يُبينوا عنه ، وإنما نعت ذلك ووصفه ، والإبانة عنه من صميم عمل النقاد وعلماء النفس والفلاسفة .

وأظنه صار بيّناً ، بعد هذا السياق الموجز ، أن « زمن النفس » هو الموطن الذى تنشأ فيه « وحدة القصيدة » على معناها الصحيح ، سواء اقتصررت على معنى واحد متعاق متشابك متصل ، أو اشتملت على معاني متعددة ، ثمّت بينها ضروراً من الالتحام والتداخل ، تخفى حيناً أشدّ الخفاء ، وتظهر أحياناً ظهوراً يحتاج إلى بيان من الناقد والمتذوق ، يتيسر لهما بالخبرة ، وحُسن الإدراك ، ونفاذ النَّظَر ، ورحابة التأمل ، وذلك لأنّ « زمن النفس » بطبيعته شديد التعقيد ، خفى الخطى ، يُسفر ويتلثم ، كما شاء هو ، لا كما يشاء الناظر المتعجل المتطرّف الملؤل . فهذا الزمن ، كما قلت ، هو الذى يحوز كلُّ آثارِ « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » بتركيبيهما المعقّد ، ثم هو الذى يتولاها فى مكانها ويحضنها ، وهو الذى تتولّد فيه المعانى ، وتتخلّق الألفاظ ، وتنفطر التراكيب تامّة التكوين .

ثم لأنّه زمن متطاوّل ممتدّ ، لا ينقطع ولا يُنسى ولا يُغفل ، يحتفظ بذخيرة هائلة من الأنغام المختلفة الطبايع ، باختلاف « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » ، وهذه الذخيرة الوافرة تترك سَمَتَهَا على الغناء الذى أدرك غاية الإفضاء والبوح ، لأنّ وفرتها وتنوعها على طول المدى ، تُكسب « زمن النفس » قدرةً خارقةً على التحكم فى نغم الجزء من البيت وفى جرسه ، ثمّ فى نغم الأجزاء التى يتركب منها البيت ، ثمّ فى نغم مقطع كامل مركب من أبيات ، ثم فى هذه الأنغام مجتمعةً ، حتى يُنشئ منها نغماً موحداً متكاملاً متناسباً ، هو الذى نسميه « القصيدة » . ثم هو ، فوق ذلك كله ، يُصقل ألفاظ اللغة ، ويُطوِّعها للمعانى ، ويتولّى اختيارَ أوزانِ كلماتِ الشعر ، ويتولى تراكيبها ، ثم يسقطها على أجزاء النغم المتكامل المتناسب المختلف ، من

أول الغناء إلى آخره حيث ينقطع .

وقد كشفتُ في تطبيقي هذا كله على القصيدة ، عن شيء كثير من أسرار عمل « زمن النفس » ، تستطيع الآن أن تعود إليه وتأمله ، فتراه واضحاً في بياني عنها ، منذ أول أبياتها إلى أن انتهيت منه في المقالة الخامسة .

وكان من أهم ما كشفتُ عنه من عملِ « زَمَنُ النَّفْسِ » ، هذا الباب الذي سميتُه : « التَّشْعِيثُ » ، وهو بابٌ واسعٌ جداً ، ويحتاج إلى تأملٍ ونفاذٍ بصر ، وهو معقدٌ أيضاً ، لأنه اكتسب وجوده من شيءٍ معقدٍ غاية التعقيد ، هو « زَمَنُ النَّفْسِ » ، ثم لأنه متشابكٌ متداخلٌ ، لتعلقه بالألفاظ من حيث هي ألفاظ ذوات معانٍ ، وألفاظ ذوات جرس = ولتعلقه أيضاً بالتراكيب المؤسسة على هذه الألفاظ حتى تكون جملةً فياضةً بأنغامها وبمعانيها = ثم لتعلقه أيضاً بما هو أشد تعقيداً ، وهو بناءُ الغناءِ نفسه = ولتعلقه بتوزيعِ نِسبِ الأنغامِ على أجزاء الغناءِ وعلى مقاطعه ، ثم ترتيب ذلك ترتيباً يُفضي إلى نغمٍ واحدٍ متكامل ، هو « القصيدة » .

وفي تطبيق هذا « التشعيث » على القصيدة بيَّنتُ أيضاً ما بين « زمن النفس » وأحداث « التشعيث » من علاقة ، وما كان من عمله في تشعيث « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التَّغْنَى » في هذه القصيدة بأقسامها السبعة ، وكيف ربط أبياتها وأنغامها رباطاً لا يُنقض ، وإلاَّ تهدمت القصيدة كلها ، وتهدمت أنغامها ، وآلت أنقاضاً .

ثم دللتُ أيضاً على فضل « زمن النفس » ، وفضل « التشعيث » في تسديد خطواتي بين الروايات المختلفة التي وقعت لي وأنا أتقصي



مراجع القصيدة ، وكيف كان أثر وضوح معناها فى نفسى ، حتى اهتديت إلى ترجيح ما رجحتُ فى ترتيب القصيدة ، وفى إقرار بعض الألفاظ دون بعض حين اختلفت رواية الرواة ، وفى تفسير معانى الألفاظ التى جاءت فى القصيدة ، وأساء بعضُ الشراح فى بيانهم عنها إساءةً بليغةً ، تُفسد الشعرَ ، وتُطفئُ إشراقه .

\* \* \*

أمّا الشئُ المدهشُ الذى تُحَيِّرُ الألبابَ = والذى لا أدرى كيف يفسرُه من ينتصب لتفسيره ، إلا بأن يردهُ إلى شرف هذه اللغة وعبقريتها وتكوينها الفذيين سائر اللغات = فهو ما أحدثك الآن عنه .

فقد بيئتُ آنفاً فى البيان عن هذه القصيدة أنها بهذا « التشعيث » المحكم الذى تولاه « زمن النفس » صارت غناءً فخماً رائعاً ، تداخلت معانى أنغامه المجردة النى اشتمل عليها « بحر المديد الأول » فى معانى ألفاظه ، ونشأ منهما نغم متصل متكامل من أول بيت فيها إلى آخر بيت . وهذا شئٌ ممكن أن يقفَ عنده الناقدُ والمتذوقُ وقفةً المعجب الذى يحيرُه العجبُ من أمر « زمن النفس » ، ومن أمر « التشعيث » .

أمّا الشئُ الذى لا يكاد يُصدَّق ، فهو أن هذا الجمالَ الرائعَ المكنونَ فى ألفاظِ القصيدة العربية ، وفى تركيبها وفى غنائها وفى بنائها ، لم يقتصر أثرُه على نصّها العربى ، بل انتقل معها إلى ترجمتها اللاتينية التى كتبها « جورج فريتاغ » ، فقرأها « جوته » ، فأخذت بلبه ، حتى قال فيها ما قال . وهذا من أعجب العجب !

فإن « جوته » حين قرأها مترجمةً إلى اللاتينية فوجئ بهذا « التشعيث » ، وسقط عليه خبط عشواء ، وفرح به فرحاً شديداً ، لأنه شئ لم يألفه في أشعار قومه ، وإن كان مألوفاً معهوداً مبدولاً عندنا في أشعار الجاهلية . هذا ، على أن قدراً كبيراً من أسباب « التشعيث » وعلاقته ودلالاته التي تدلُّ عليه من خلال ألفاظ العربية ، مفقودٌ لا محالة في الترجمة ، فإن أكثر هذه العلائق اللطيفة التي لا تُدرك إلا بالتأمل والفحص والتذوق النافذ ، يستحيل أن يجد لها المترجم مقابلاً في اللغة التي يُترجم إليها ، إن كان قادراً على إدراكها والنفاد إليها ، فما ظنك به إذا لم يكن له أدنى علم بها ؟

وهذا « جوته » نفسه ، لم يقع على هذا « التشعيث » إلا خبط عشواء ! وإنما قلتُ إن « جوته » سقط عليه خبط عشواء ، لأنه وقف على جانب واحد منه ، وهو « تشعيث أزمنة الأحداث » . ولكنى لا أكاد أشكُ نقرّة أن « جوته » أحس إحساساً مبهماً بأطراف « التشعيث » الأخرى ، وهى التى ضاعت فى الترجمة بلا ريب فى ذلك . وكأن هذا الإحساس المبهم ، قد أدرك « التشعيث » وما فقد منه فى الترجمة ، إدراكاً خاطفاً لامحاً أضاء فى نفسه من حيث لا يشعر . وسبب ذلك هو كُمون « زمن النفس » فى قرارة نفسه ، لأنه شاعرٌ ملء إهابه ، متمرسٌ بالشعر وبمضايقه ، حتى سبر أغواره البعيدة سبراً قلماً أتبع لمثله من الشعراء والنقاد .

وحين فوجئ « جوته » بإدراك « التشعيث » وهو يقرأ القصيدة باللاتينية لا بالعربية ، لم يملك إلا أن يقول: « أروع ما فى هذه القصيدة ، فى رأينا أن التثر الخالص الذى يصور الفعل ، يصير شعرياً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها (وهذا هو التشعيث) ، ولهذا

السبب ، ولأنها تكاد تخلو خلواً تاماً من كل تزويقٍ خارجي (الله دُرّ جوته ، ما أبصره بالشعر ! يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بإمعان (صواب الكلام أن يقال : بإنعام ، أى بإطالة فكر ، ونافذ بصيرة ، ولطف نظر) ، لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية وهي تنمو وتشكّل أمام خياله » (عن ترجمة بمجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٢٨) .

هذا كلامٌ جليلٌ وفوق الجليل ! بأى حسٍّ مُرَهَف ، كأنه سينانٌ نَافِذٌ ، استطاع هذا الأعجميُّ العبقريُّ أن ينفذَ إلى هذا العمقِ من خلال ترجمةٍ لاتينيةٍ لهذا الغناء العربيِّ الفخم ؟ وبأى بصيرةٍ لمّاحةٍ استطاع أن يغوصَ فيلمح ما أضاعته الترجمة من الأسرار المعقدة الكامنة في الأنغام وفي أجزاء الأنغام ، وما بينها وبين الكلمات والمعاني من وشائج ؟ بأى حسٍّ وبأى بصيرةٍ بلغ هذا المبلغ ؟ فله دُرّ من ولدته وأرضعته وحضنته ! ولقد تمنيّت أن يكون هذا الأعجميُّ عربيُّ القلبِ والعقلِ والوجهِ واليدِ واللسانِ ! ولكنني أظلمه بهذا التمنيّ ، فلو كان ما أتمنى لَصاع بيننا كما ضاع من هو أمثلُ منه ! .

وظاهرٌ كلُّ الظهور من هذه الكلمات النافذة إلى الأعماق ، أن حديث « جوته » عن نموِّ الأحداث وتشكّلها من بداية القصيدة إلى نهايتها ، إنما هو حديث عن « وحدة عضوية » كامنة داخل أبيات القصيدة ، كما يقولون ، ولكنه عبّر عن ذلك بغير هذا اللفظ الذي تفشّى فيما يكتبه كتّابنا إلى يوم الناس هذا . وأظنّه ليس يُعقل أن يتحدث « جوته » عن نموِّ الأحداث وتشكّلها من بداية القصيدة إلى نهايتها ، أى من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، ثم يكون هو نفسه معتقداً أنّ القصيدة كلّها خالية من « وحدة عضوية » كامنة فيها ، كما جاء ذلك في كلام « يحيى حقي » ! هذا شيء خارج عن حدِّ التصوُّر ، فيما أطلق !

ولكنني عجبْتُ لجوته ، مع نفاذه هذا النفاذ المدهش المحيّر ، من خلال ترجمةٍ لاتينيةٍ لشعيرٍ عربيٍّ ، إلى أعماق « الوحدة » بين أبيات هذه القصيدة ، ثم مع نفاذه أيضاً إلى ما هو أغمض من « الوحدة » نفاذاً أشدَّ إغراقاً لنا في الدّهْشه والحيرة ، وهو نفاذه ، من خلال الترجمة اللاتينية إلى « التّشعّيث » الذي لا عهد له به في شعر قومه ، والذي فرح به فرحاً شديداً ، والذي ملأ قلبه روعة وإعجاباً حتى قال : « أروع ما في هذه القصيدة ، أنّ النثر الخالص الذي يصور الفعل ، يصير شعرياً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها » ، فعبّر عن « تشعّيثِ أزمنة الأحداث » و « تشعّيثِ أزمنة الغنى » تعبيراً مقارباً لا بأس به = عجبْتُ لجوته ، بعد هذا النفاذ المحيّر كلّهُ ، كيف عمد إلى أربعة أبيات فقط من القصيدة كلّها ، فاقترح لها ما اقترح من ترتيب ، ويكون هذا الترتيب الجديد مدمراً لما وصفه بأنه أروع ما في القصيدة ، وهو « نقل الحوادث من مواضعها » ، وهذا النقل عنده هو الذي صير النثر الخالص الذي يصوّر الفعل شعراً مَحضاً !

لم يزد « جوته » في ترتيبه الذي اقترحه ، وذكر علّة اقتراحه ، على أن ردّ الحوادث إلى مواضعها ، أي أنّه لم يزد على أن نقض ما قال ! هذا عجب ! وإذا كان هذا عجبياً من « جوته » فأعجب منه عندي ، أن يقرأ هذا الكلام الذي كتبه « جوته » ، رجلٌ شديد الدكاء والنفاذ أيضاً ، تحبّرتُ ذلك منه بطول العشرة والمخالطة ومفاوضة الأحاديث ، وهو « يحيى حقى » ، فيخطئ ما فيه من الدلالة على هذين الأمرين ، وهما : « وحدة القصيدة » و « تشعّيثِ أزمنة الأحداث » ، الذي سمّاه « جوته » ؛ « نقل الحوادث من مواضعها » ، وهو الشئ الذي أوهم بعض من لا يدري أنّ القصيدة مختلّة الترتيب .

عجبتُ ليجبى أشدَّ العجب حين قذف هذا الأعجميّ العبقريّ المسكين بما هو منه براء ، حين زعم أن « جوته » رأى القصيدة مختلّة الترتيب ، فاقترح لها ترتيباً جديداً ، وأنّ في هذا الفعل « بَصْرًا وشهادة من جوته بافتقار القصيدة العربية لوحدها » ! وهذا نقيض ما دَلَّ عليه كلام الرجل ! ولكن لِمَ العجب؟ وهل في هذه الدنيا عجيب !

وأنا لا أشكّ في أنّ الذى أسقط « جوته » في هذه المزلقة ، هو سوء ترجمة « فريتاج » ، وكان الرّجل لم يفهم القصيدة كلّها على وجه صحيح . ثم حُلِّوْا الترجمة اللاتينية من أكبر خصائص الشعر ، وهو الثَّغْمُ ، فضلاً عن زوال خصائص اللغة التي لا يمكن أن تُترجم . ولو كان هذا الأعجميّ العبقريّ عربيّ اللسان ، لفرّق تفريقاً صحيحاً واضحاً بين « تشعيت أزمنة الأحداث » وبين ما عسى أن يكون وقع من الرّواة ، فأدّى إلى « اختلال ترتيب القصيدة » .

أمّا أن يكون « جوته » يتصور أنّ شاعراً ، حقيقاً باسم الشّاعر ، يقول قصيدة « مختلّة الترتيب » فهذا أمرٌ لا يصدّقه عاقل . هذا ، على أن ما اقترحه « جوته » لا يدلُّ إطلاقاً على أنه « رأى القصيدة مختلّة الترتيب » فأراد أن يُحدث لها ترتيباً جديداً ، بل قال في أربعة أبيات لاغير : إنه من الممكن (من الممكن وحسب) ، أن يوضع هذا البيت بعد هذا البيت ، وكان الله يحبّ المحسنين ! إنه مجرد « إمكان » بدا له ، ولا شيء وراء ذلك إلاّ الغُثَاء .

هذا بعض ما أزلّ « جوته » ، أمّا ما أزلّ « يحيى حقي » فشيء آخر ، شيء منشور في المجلة (عدد مارس : ١٩٦٩ ، ص: ٢٨) ، يبدأ بترجمة كلام « جوته » عن هذه القصيدة ، حين أخذ يفصّل ما تدلّ عليه

مقطوعاتها (أى أبياتها) ، على ترتيبها التى هى عليه فى عربيتها تقريباً ، فأقو الأبيات الأربعة الأولى على ترتيبها فى العربية ، ثم قال إن البيتين الخامس والسادس : « يرتبطان من حيث المعنى بالبيت الأول ، ويقفان من الناحية الغنائية فى غير موضعهما » . وقد أصاب « جوته » حين لمح الارتباط ، وإن كنت لا أدرى كيف فهمه ، ولكنه أخطأ خطأً شنيعاً جداً حين ظن أنهما لا يقفان من الناحية الغنائية فى غير موضعهما . وقد فسرت القضية الأولى فى المقالة الثالثة والرابعة ، وبيئت أيضاً موضعهما من الشعر والغناء ، وأنهما نزلا فى حاقّ موضعهما ، لا فى غير موضعهما . وخطأ « جوته » فى هذا الموضوع آت من فساد الترجمة اللاتينية ، ثم من ضياع دلالات كثيرة على صواب إنزالهما فى هذا المنزل من القصيدة ، لأن هذه الدلالات ضائعة لا محالة فى الترجمة .

وإذا شئت أن تعرف صواب ما أقول لك بنظرة واحدة ، فخذ القصيدة العربية وقرأها كما يبتئها ، لتعلم أى فساد واضطراب يقع ، إذا أنت ذهبت مع « جوته » هذا المذهب .

ثم لم يزل « جوته » سائراً على ترتيب القصيدة العربية حتى يبلغ البيتين التاسع عشر والعشرين ، فيقول : « كان من الممكن أن يوضعا مباشرة بعد البيت الأول » . وأعمى نظير فى القصيدة ، يدل على أنه مجرد عبث مضحك جداً ، إذا أت حاولت أن تفعله فى النص العربى ، ولو كان « جوته » عارفاً بالعربية بعض المعرفة ، لاستنكف لنفسه أن يفكر فيه مخطئاً ، وإنما جلب عليه هذا البلاء ، سوء ترجمة « فريتاچ » وفساد علمه بالعربية . ثم ذكر أيضاً البيتين التاليتين ؛ الحادى والعشرين ، والثانى والعشرين ، فقال : « يمكن أن يوضعا بعد البيت السابع عشر » . وهذا أقل أقواله فساداً وخبثاً ، ولكنه مع ذلك خطأً فظيحاً جداً ، لولا

« فريتاج » ، ولولا سوء ترجمته ، ولولا جهله بالعربية لما تورّط « جوته » فى مثله . ثم القصيدة بعد ذلك إلى البيت السادس والعشرين مستقيمة عند « جوته » . لم يذكر فى شأنها تعديلاً ما .

وهذا ، كما نرى ، وعلى ما ترى من عبثه واضطرابه وفساده ، ليس ترتيباً جديداً للقصيدة ، ولا يمكن أن يكون شبيهاً بترتيب جديد ، إنّما هو خاطئ قائم على مجرد « الإمكان » ، ليس غير ، ومجرد « الإمكان » لا يكون دليلاً يقطع باختلال ترتيب القصيدة ، ثم بما هو أبشع ، وهو « افتقارها إلى الوحدة » !

وأرجو أن تبذل جهداً لا يؤودك ، فتراجع هذا الذى قلته على القصيدة العربية المنشورة ، لتعلم أولاً أن كلّ الذى قلته صحيح على النظرة الأولى = ثم لتعلم أيضاً أن « جوته » المسكين هوئى حيث يهوى كلّ من يُصغى إلى هتئئات ثمار « أشجار الدردار » بكمبريدج أو أكسفورد أو برلين ، أمثال « فريتاج » وغيره ممن ذكرنا ومن لم تذكر ! (الهتئبة : الكلام المختلط اختلاطاً لا يُرجى معه نفع) .

ولتعلم أيضاً أنّك لو حاولت فى الأصل العربى ، إنفاذ وصية « جوته » التى اقترحها ، معتمداً على الترجمة اللاتينية ، لخرجت من أن تكون عاقلاً . وإذا كنت ، ولا شك ، عاقلاً ، فهل تصدّق أنّ جوته رأى فى ترتيب هذه القصيدة العربية اختلالاً ، أم الاختلال فى ترتيب عقل من ترجمها له حين ترجمها ؟ وإذا كان ذلك صحيحاً ، وهو كله صحيح بلا شك عندى !! أليس غثاءً محضاً أن يتكلم إنسان كلاماً ينسبه إلى « جوته » ، دون فحص ولا تدبّر ولا تمحيص ؟

ثم ألا ترى أيضاً أنّ الألفاظ المبهمة الغامضة ، والجمل المرصوفة

بلا ضابط ولا رابط ، والكلام المركب منهما ، إذا هو جاء فى سياق حافل بأسماء عظماء الرجال ، تسمع له جلجلةً وهددهةً ، وترى له زهواً وبريقاً ، ثم تلقته الناشئة من النقاد والشعراء ، كان له لمع يخطف أبصارهم ، ثم يكون أضرب شئ على عقولهم وأفكارهم ونظيرهم ، ثم يهوى بهم فى إلف عادة سيئة فى التعبير والفهم ؟ أليس هذا صميم المحنة التى تعانىها أمة العرب اليوم ، فى حياتها الأدبية وفى غير حياتها الأدبية ؟

ومع ذلك فأنا أحب الإنصاف ، وقد نظرت فى هذا كله من ناحية واحدة ، ولكن هناك ناحية أخرى أنظر منها ، لكى أنصف صديقى وخليلى فى هذا المتاع الطويل من مناع الدنيا حتى يُنادى علينا بالرحيل . إن صديقى حين قرأ ترجمة ما قاله « جوته » عن القصيدة ، لم يصبر على تأمل ما قاله فى عرض القصيدة بيتاً بيتاً ، لأنه عمل مُمل إذا لم يقترن بمراجعة هذا العرض على « الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية » ، ثم على الأصل العربى الذى ترجمه « فريتاخ » واعتمد عليه « جوته » فى ترجمته .

وليس ظناً أن « يحيى حقى » لم يجد وقتاً لمثل هذه المراجعة المضنية ، ووثق بجوته ثقة المطمئن ، وهو أهل للثقة ، لولا عجمته التى توجب الحذر فى مثل هذا الموضوع ، ولولا جهله بالعربية أيضاً ، واعتماده على الترجمة اللاتينية . عجل « يحيى » ، وتدحرج بصرة على هذا العرض المفصل لأبيات القصيدة ، وانزلق مسرعاً متخطياً كلام « جوته » الذى نفذ فيه إلى أعماق بعيدة ، حيث كشف له نفاذ بصيرته عن أعجب شئ راعه ، عن « التشعيت » ، تشعيت أزمته الأحداث وأزمنة التغنى ، فقال إن أروع ما فيها هو : « أن نقل الحوادث من مواضعها ، هو الذى صير النشر الخالص شعراً خالصاً = ثم أدرك أيضاً أن هذه



الأحداث المشعّنة بالتقديم والتأخير ليس اختلافاً فى ترتيب القصيدة ، لأنه لو عدّ تشعيثها اختلافاً فى ترتيب الأبيات لما قال : « ومن يقرأها بإنعام ، لابدّ أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » ، فأدرك إدراكاً واضحاً أنّ هذا « التشعيث » هو الذى منح القصيدة هذه « الوحدة العضوية » التى تجعل مقاطعها المشعّنة قادرةً على أن تريك الأحداث من البداية حتى النهاية « وهى تنمو وتتشكّل أمام خيالك » .

تدحرج بصّر « يحيى » على هذا كلّه عجزاً ، حتى انتهى إلى شىء آخر ، وهو تعليقُ خَطَّةِ المترجم الذى ترجم كلام « جوته » قال فيه ما نصه ؛ (مجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٩ ، ص : ٢٨) « هذا مدى إعجاب الشاعر (يعنى جوته) بهذه القصيدة العربية . كما أنّه حين تكلم عن ترتيب المقطوعات (أى الأبيات) ، وإمكان تعديله ، قد فطن (ولا أدرى بعد الذى قلته ما معنى « فطن » هنا ا ) إلى أحد عيوب الشعر العربى قديمه وحديثه ، (هكذا بالجملة لا بالقطّاعى ا ) ، التى طالما نبّه إليها التقاد المعاصرون من العقاد حتى اليوم ، (« من العقاد » تعبير فيه نظر ا ) ، ألا وهو افتقارُ القصيدة العربية إلى ما نسميه اليوم « الوحدة العضوية » ، وإمكان ترتيبها ترتيباً يختلف عمّا أراده الشاعر لها . (هذا عجيب جدّاً ا) ، وسبب ذلك أن البيت ، لا القصيدة بأكملها ، يثقل عند الشاعر القديم وحده قائمة بذاتها (ا) ولذلك كان من السهل تغيير موضعه من القصيدة (سهل لماذا ؟ هذا لازم ا) . ومن المدهش حقّاً (من المدهش ، لا ا من البديهي ، نعم ا) أن يفتن شاعر غربى إلى هذه الملاحظة (الدقيقة جدّاً) على شعرنا العربى ، (ولا سيّما إذا قرأه مترجماً من العربية إلى اللاتينية ، أو مترجماً من الألمانية إلى العربية الحديثة ا) ،

انتهى نص تعليق المترجم ، وما يتخلله من تعلقي عليه باختصار بين الأقراس ! .

و « يحيى » لم يقرأ سوى هذه الجملة المركبة المرصوفة بألفاظها المبهمة ، فإذا به يعجل فيترجمها في فاتحة المجلة في أسطر قلائل ، ينسب فيها إلى « جوته » شيئاً لم يقله ، وذلك حين قال : إنّ « جوته » رأى القصيدة ( أى العربية بلا ريب ) « مختلة الترتيب ، واقترح لها ترتيباً جديداً » ، ثم ألحق بهذا مختصر ما قاله المترجم ، فقال : إن في فعل « جوته » هذا « بصراً وشهادةً بافتقارِ القصيدة العربية لوخذتها » . ويترن أن « يحيى » قد زلّ ، وأنّ الذى أزلّه هو هذا التعليق ، ثم ثقته بالمترجم الذى دبّجه على صفحات المجلة .

ولكن صديقى لم يفقد رجاحة عقله ، ولا نفاذ بصيره ، ووقف متعجباً شاكراً غير مُصدّق ، وقُذف فى رُوعه أنّ هذا خلل ومحال لا يستقيم . ولكن اسم « جوته » أوقع الهيبة فى قلبه فتردّد ، وغلب ذكاؤه ونفاذ بصره ما خامره من التردّد والهيبة ، فأردف هذا الذى ترجمه ولخصه من كلام المترجم بما يوشك أن ينسفه نَسْفاً . أردفه بهذا السؤال الذى شغلنى وشغل القراء بجوابه : « فالسؤال هو : كيف إذا صحّ أنّها فُتت (أى القصيدة ) أمدهته بخيط استطاع « جوته » بفضله أن يسلك عليه أبياتها فى ترتيب منطقي ؟ أفتكون قصيدة تأبّط شراً وصلتنا مختلة الترتيب ؟ » . وهذا ليس سؤالاً ، إنما هو استنكار مدعور .

وصدّق « يحيى » كيف يُمكن ذلك ؟ كيف يستقيم المحال المتنع ؟ وكيف يتأتى ترتيب منطقي ، لجُمْل ليس لها « وحدة » تجمعها ، أو تتيح لأحد أن يسلكها فى خيط ، (أو فى دُوبارة على الأصح) ؟

ولولا أنه من الظلم المبرح أن يُلقى على شاعر من أعظم شعراء العالم ، ومن أبصرهم بالشعر ، مثل هذا الكلام كله بلا مبالاة ولا حذر ولا رحمة ، ولولا أن « يحيى » سأل ، وحملنى على جواب سؤاله المذعور رهمةً لمقام « جوته » = لما باليتُ أن أنقل مثل هذا الكلام الذى تعبت الأفلام بتحبيره على الورق . ولما باليتُ أيضاً أن أشعل نفسى به ، لولا ما أعلم من ضرره على عقول ناشئة الشعراء والنقاد .

والألفاظ خطرُها شديد ، وفتكُها بالفكر أشدُّ خطراً ، فمن أجل ذلك لا أملك التهاون فى أمرها ، ولا أستحلُّه لنفسى ، ولا لأحد غيرى ، ومثل هذا النص الذى نقلته آنفاً لا يُناقش ، لأن مناقشة الجمل المرصوفة المبهمه الألفاظ عناء لا يُجدى . وخير وسيلة لبيان ما تشتمل عليه أن تُعرض على وجهٍ من العرض يتكفّل وحده بالحكم عليها !

هَبْ « جوته » قرأ القصيدة العربية فى عريبتها ورآها مختلةً الترتيب ، وهذا باطلٌ سابح فى البطلان ، لأنَّ الرجل لم يقل ذلك ولا رآه رأياً ، وإنما أتى فى أربعة أبيات من اختلال ترجمة « فريتاج » اللاتينية = وهبته أيضاً « فِطْن » إلى أحد عيوب الشعر العربى قديمه وحديثه ، ألا وهو افتقارُ القصيدة العربية إلى ما نسميه اليوم « الوحدة العضوية » ، وهذا أيضاً باطلٌ غارق فى خِصَمِّ البطلان ، بل هو مناقضٌ كلُّ المناقضة لما قطع به « جوته » نفسه حيث قال : « إنَّ من يقرأ هذه القصيدة بإنعام لا بدَّ (أى أنه واجدٌ ذلك على وجه الجزم والقطع) أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » = هبّه رأى ، وهبته « فِطْن » أليس بعد ذلك رجلاً عاقلاً مدركاً لما يقول وما يفعل ، على أقل تقدير ؟

ولا ريب عندي ، ولا عند أحدٍ غيري فيما أظنّ ، أنّ « جوته »  
 أعقل وأذكى ، وأبصرُ بخطاه ، من أن يفعل فعلاً ، ثم يقول قولاً ،  
 كلاهما يناقض العقلَ والذكاءَ والبصرَ كلَّ المناقضة . وإذا كان هذا  
 صحيحاً ، وهو صحيح لا يمارى فيه أحد ، فكيف يعيد هذا العاقلُ  
 الذكيُّ البصيرُ إلى « شئ » تسميه العرب « قصيدة » تحكماً منهم وكذباً  
 = ويكون هذا « الشئ » بطبيعته « رُكاماً » مخنلُ الترتيب ، معقوداً  
 بقوافٍ = ويكون هذا « الرُكام » أيضاً مكوناً من « أشياء » يقال لها  
 « أبيات » = ويكون كلُّ بيت منها وحدة قائمة بذاتها ، يسهل تغيير  
 موقعها من هذا « الرُكام » المختل الترتيب = وتكون صفة « القصيدة  
 العربية » أنّها « شئٌ مكوّم » مكون من « وحدات » كلُّ « وحدة » منها  
 قائمة بذاتها، فلذلك يسهل تغيير مواضعها من هذا « الشئِ المكوّم » ،  
 لأنّها متفككة لارباطٍ لها = كيف يعيد هذا العاقلُ الذكيُّ البصير ، إلى  
 هذا « الشئِ المكوّم المتفكك الذي لا رباط له » ، فيُعنى نفسه أىّ عناءٍ  
 بأن يقترح له ترتيباً جديداً ؟ أليس هذا سفهاً وقلةً عقلٍ ؟

وهب « جوته » كان سفيهاً ، قليلَ العقل ، فعنى نفسه بأن يفعل  
 ذلك تسليّةً وإضاعةً للوقت ، فهل يمكن أن يكون يتوهم أنّه قادر على أن  
 ينشئ بين هذه « المفردات المستقلّة المتباينة » على ما وصفنا ، شيئاً يمكن  
 أن يسمى « وحدة عضوية » ، أو يوصف بوصف ، يؤدي إلى ما يشبه  
 هذه « الوحدة العضوية » ؟ أليس هذا ممثلاً من الجنون ؟ = وهبّه كان فى  
 تسليّه سفيهاً ، قليلَ العقل ، به مسٌ من الجنون ، أفيمكن أن يبلغ من  
 أمره أن يجترئ ، فيعرض هذا الذى كان يتسلّى به على الناس ، ثم يقول  
 لهم : « من بقرأ هذا بإنعام ، لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى  
 النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » ، أى أنّه يقول لهم : إني

أنشأت لكم ، بمهارتى وعقلى وذكائى ، « وحدة عضوية » تنمو بها الأحداث وتتشكّل فى « شئ مكّوم » مكوّن من مفردات مستقلة متفككة لارباط لها ؟ أليس هذا جنوناً مُطبّقاً ، لا مجرد سفّه ، وقلّة عقل ، ومسّ طائف من الجنون ؟

مسكين « جوته » ! أىّ ظلم مدلّ لقى ؟ ولو علم هذا العبقريّ البائس أنّه ممكن أن يكون فى هذه الأرض من يقرأ شيئاً من كلامه فيفهمه على مثل هذا الوجه ، لحمل كلّ ما كتبه فألقاه فى النار ، فهى عندئذٍ أولى به ، وأحسن له صيانة .

\* \* \*

أمّا هذا الشئ الذى يسمّونه « وحدة القصيدة » ثم دعوى افتقار القصيدة العربية إليها ، فمسألة شديدة الخطر ، بيد أنّى لم أنصب نفسى هنا لاستيعاب وجوه القول فيها ، ولا للكشف عن الفساد المتراكم فى الحديث عنها ، ولا لبيان بطلانها وتهافتها . ولقد دلّلت دراستى للقصيدة على أنّ هذه « الوحدة » ، بأىّ وجه فهمت أو فسّرت ، كائنت فى قصيدتنا هذه . وما من قصيدة غيرها إلّا أنت واجدٌ فيها مثل الذى وجدته أنا ، ووجدته الشاعر العظيم « جوته » فى هذه القصيدة . وأرجو أن أعرض لهذه المسألة مرة أخرى بعد الفراغ من هذه المقالات ، لأنّ الأمر يحتاج إلى استدلال يوضّح صدق ذلك فى « الشعر الجاهلى » ، وغير الشعر الجاهلى . ويحتاج أيضاً إلى طريقة فى النّظر إلى مفهوم هذه الكلمة « وحدة القصيدة » ما هى ؟ وكيف تكون ؟ ولولا أنّ هذه المسألة قد زلّ عليها رجالٌ كثيرون ، لما كان لها عندى شأنٌ يُذكر ، لأنّ

دعوى افتقار القصيدة العربية إليها ، دعوى لا تقوم على برهانٍ صحيحٍ من دراسة الشعر .

وهى مسألةٌ شديدة الخطر ، لا من حيث مفهومها الساذج القريب الغور الذى أغرق من أغرق عند الحديث عن الشعر القديم ، بل من حيث نتائجها التى أدت إلى إعراض الناشئة من الشعراء والنقاد عن الشعر القديم كله ، ثم نظرهم إليه نظرة استخفافٍ وازدراءٍ واستهانة ، ثم ما أعقب ذلك من زوال كل اهتمام بدراسة هذا الشعر القديم ، وبإعادة النظر فيما قيل فيه ، ثم كان ما هو أخطر من ذلك ، وهو زواله من برامج التعليم الابتدائى والثانوى زوالاً تاماً ، إلا بقية قليلة تُعرض إبراءاً للذمة ، مع فسادِ البيان عن هذا القليل المزدرى .

ثم ينتهى الطالب إلى الدراسات العليا ، وليس فى قلبه نغمٌ واحدٌ يتردد ، ولا لحظة من جمال يستشرف إليها ، ولا صدًى يرجعه الشعر بين معالم القرون الخوالى ، يُشعره بأنه نسب ممتد فى التاريخ ، لا مولود منبت لم يرث شيئاً يُعتد به ، فلا عليه إن لم يحرص على أن يورث أبناءه شيئاً يستمسكون به ، فيفضى بنفسه ثم بهم إلى الضياع !

ولا أدرى كيف أصبحت مسألة « وحدة القصيدة » وافتقار الشعر العربى قديمه وحديثه إليها ، قضيةً مسلمةً ؟ فهذا أمرٌ يحتاج إلى تتبع لتاريخ نشأتها ، ثم استفاضتها . ولكن أى شئ يبقى ، أو يمكن أن يبقى من هذا الشعر القديم كله ، إذا كان كل من قرأ ، ومن كتب ، ومن سمع ، يأخذ هذه القضية مسلمةً منذ نشأته ، قبل أن يستكمل أدواته للحكم على شئ من الأشياء ، كأنها إحدى البديهيات المطلقة القائمة على التجربة ، كقولك : « النار حارقة » ؟

وإذا تلقى الناشئُ عنمن يعلمُهُ صدقَ هذه القضية الغريبة ، أليس أوَّل معنى يقع في نفسه بعد أن يشتدُّ عوده : أن أكثر من خمسة عشر قرناً ، كل قرن مئة سنة ، كل سنة ثلاثمئة يوم وأربعة وخمسون يوماً ، مضت على أمة تتكاثر قرناً بعد قرن ، وشعراؤها المبينون عن تجاربها وحكمتها وعقلها وحضارتها ، وعن إحساسها بالجمال ، وعن كل ما يكون به الحي حياً له معاناة يعانيتها في هذه الحياة . فيتغنّى وترنم = شعراؤها هؤلاء ظلوا هذه القرون الطوال ، بأيامها ولياليها وساعاتها ، يتكلمون بكلام مفكك مبعثر ، لا يربط بعضه ببعض شيء ؟

أى أمة هذه ، إذا كان هؤلاء هم شعراؤها ، والتاطقين عن أغمض ما يختلج في ضمائرهما ! وكيف تمضى هذه القرون الطوال ، ولم ينتأ في هذه الأمة شاعرٌ واحدٌ له عقل ، يدلُّ على أنه قادر على أن يفكر تفكيراً صحيحاً مترابطاً ؟ . أليست هذه أمة لا تستحق أى احترام ؟ . وإذا وقر هذا في نفس الناشئة ، فأى شيء بقى لها إلا تنكيس الهامات ذلاً وخضوعاً ؟

لم أستطع أن أخون الأمانة ، فأدع الحديث عن العواقب الشيئة التي خلفها غبار هذه القضية المسلمة ، وعمّا تركت من أثر في حياتنا عامة ، لا في حياتنا الأدبية وحدها . وكيف أغفل عن كلمة صارت شبيبةً ، لا يراد بها شيء إلا هجاء أمة بأسرها ، هجاء شعرائها ، وهجاء عقولها ، وهجاء وجودها ككله في الشعر وفي غير الشعر ؟ . كلمة تندسس حيث لا يتوقع المرء أن تكون . وسأضرب لك مثلاً واحداً ، بما وقعت عليه عيني منذ أيام قلائل ، وذلك أن كاتباً سياسياً كتب مقالاً ، فانبرى له من نقده ، فجاء في ردِّ هذا الكاتب السياسى على ناقده ما نصه :

« فالمقال ، أئى مقال فيما أظنّ ، بناؤه الفكرة الجملة الأساسية فيه ، وليست فقراته منفصلةً بعضها عن بعض ، إنه ليس قصيدة من قصائد الشعر القديم ، يمكن أن نناقش ونعلق على كل بيت من أبياتها بمفرده ، معزولاً عن سائر الأبيات » . (المصور : ١٢ ديسمبر ١٩٦٩) .

وهذا ، كما ترى ، هجاءٌ مرّ ، فيه استهانة وسخرية ، إذ صار الشعر العربى القديم كله مثلاً مضروباً للتفكك والتمزق ، يستنكف العاقل أن يقع فى مثله . وظاهر أنه ليس فى الدنيا شئ يمكن أن يُضرب مثلاً للتفكك وفقدان الروابط بين أجزائه ، سوى هذا « الشعر القديم » وأنّ هذا الأمر من الظهور بحيث لا يحتاج إلى دليل ، وأنّ مجرد ذكره كافى فى الإقناع . فأئى قارئ يقرأ مثل هذا ، فى استدلالى عارض ، فى مقالة سياسية ، ثم يخطر له أن يُذهب وقته هدرًا ، فيُنظر إلى كتاب فيه شعر قديم ، فضلاً عن أن يتصفّحه ، فضلاً عن أن يقرأ ما فيه ، فضلاً عن أن يهتمّ به إذا قرأه ، فضلاً عن أن يشتريه بمالٍ اكتسبه بالجهد والكّد والعرق ؟

والكاتب السياسى الفاضل لم يكتب هذا لأنّه قرأ وتدبّر وحكّم ، بل كتبه لأنّها صارت قضية مسلمة لا يتمارى فيها أحد ، ولا ينتطح فيها عنزان ا

وظاهر أنّه لم يتعمّد هذا الهجاء تعمّداً ، ولكنه انحدر إليه بالتلقّى الأول منذ النشأة ، ثم بما أعقبه من إعراض ناشئ عن هذا التلقّى . ثم بكثرة دوران هذا الهجاء المُقذع حيثما قرأ ، وحيثما سمع ، ثم بفقدان صوت مسموع يُنكر هذه القضية أو يزيّفها . فلم يجد عندئذٍ مثلاً أقرب ولا أحسن من هذا المثل ، يضربه للدلالة على التفكك والتمزق وفساد التركيب .



إِنَّ مَنْ يَسْتَهِينُ بِمِثْلِ هَذَا ، مَسْتَهِينٌ بِمَصِيرِ أُمَّةٍ ، مَسْتَهِينٌ  
 بِوُجُودِهَا ، مَسْتَهِينٌ بِمَاضِيهَا ، مَسْتَهِينٌ بِمُسْتَقْبَلِهَا ، مَسْتَهِينٌ بِالْإِنْسَانِ  
 الَّذِي خَلَقَهُ خَالِقُهُ ، وَعَلَّمَهُ الْبَيَانَ عَنْ نَفْسِهِ . وَمَا الْإِنْسَانُ لَوْلَا الْبَيَانُ ؟  
 حَيَوَانَ أَعْجَمٍ . وَمَا الْبَيَانُ ، إِذَا لَمْ يَكُنْ بَيَانًا عَنْ أَشْرَفِ شَيْءٍ فِيهِ ، وَهُوَ  
 الْعَقْلُ ؟ وَمَا الْعَقْلُ ، إِذَا كَانَ هَذَا الْإِنْسَانُ يَسْتَهْلِكُ عَقْلَهُ فِي الْخَطْرِفَةِ  
 بِجَمَلٍ لَا يَرْبِطُ بَيْنَهَا رَابِطٌ ، ثُمَّ لَا يَزَالُ يَفْعَلُ ذَلِكَ خَمْسَةَ عَشَرَ قَرْنًا أَوْ  
 تَزِيدُ ، وَهُوَ لَا يَحْسُ وَلَا يَدْرِي ؟ .

هَذَا خَتَامُ مَحْزَنٍ أَنْ أَخْتَمَ بِهِ الْقَوْلَ فِي تَانِي الْقَضِيَّتَيْنِ ، أَمَا الْقَضِيَّةُ  
 الْأُولَى فَلَهَا حَدِيثٌ آخَرٌ ، لَيْسَ عَنْ هَذِهِ بِمَعزُولٍ .



# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أَنَا أُنْعَمِي ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجِجِ ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
 وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْعِشَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
 أبو العلاء المعري



وأما قَبْلُ : فالقضيةُ الثانيةُ ، قضيةُ اختلالِ القصائدِ الجاهليَّةِ ، لها عندى ذيلٌ مع ذيلها الذى تجرُّره ، وهو « وحدةُ القصيدةِ » وخلوُّ الشعرِ العربى ، جاهليتهِ وإسلاميتهِ ، منها . فهى كما قلتُ ، أنفأً ، قضيةُ « حديثهٗ » الميلاد . ولما كنا نعلم كما علم القدماء من أسلافنا ، أنَّ الرواةَ قد اختلفوا فى روايةِ بعضِ القصائدِ اختلافاً ظاهراً فى عددِ أبياتها ، وفى ترتيبِ هذهِ الأبياتِ ، وفى بعضِ ألفاظها أيضاً ، كان من غيرِ المعقولِ أن لا تُولدَ هذهِ القضيةُ على وجهِ ما ، إتما فى زمنِ الرواةِ والعلماءِ القدماءِ ، وإتما فى زماننا .

أما الرواةُ ، فقد أَعْضُوا عن هذا الاختلافِ ، وإعادةِ ترتيبِ هذهِ القصائدِ أمرٌ لا يملكون أداتَه ، فاكتفوا بالإشارةِ إليه أحياناً ، ولزموا حدَّ معرفتهم لئلا يتهوَّزوا فى التحريفِ والإفسادِ ، وقالوا : « إنما نحن روايةُ نَقْلَةٍ ، نؤدى للناس ما أَدَّى إلينا على الوجه الذى سمعناه ، لا نجتريءُ على ما هو حق خالص لمن يُحسن استخراجِ الصوابِ بالعقلِ ، واستنباطِ الحلقى بالفكرِ ، هؤلاء هم نقادُ الشعرِ . فإذا قَصَّر هؤلاء فلا علينا ، وحسبنا أن يؤدَّى الأمانةُ كلِّ راوٍ منا كما أدبت إليه . » وكان هذا من تمامِ العقلِ ، وبُعْدِ النظرِ ، وأدبِ العِلْمِ .

وأما العلماءُ ونقادُ الشعرِ فى القديمِ ، فقد صُرفوا عن النظرِ فى هذا الأمرِ إلَّا قليلاً ، لأنهم صُرفوا عن معنى « النُقْدِ » كما نعرفه فى زماننا . وشُغِلوا بتأصيلِ « علومِ البلاغةِ » ، وبناءِ قواعدها ، ثم إلى نَقْدِ التَّفاريقِ والتفصيلِ فى الشعرِ ، دونِ نَقْدِ جملةِ القصيدِ والإبانَةِ عن معانيه ،

وتجلية أسرارِ جماله ، كما قلتُ في شأن « شراح الشعر من القدماء » في أول المقالة الثالثة . فمن أجل ذلك لم نجد في كتب أسلافنا شيئاً يُعتدُّ به ، في شأن ترتيب ما اختلَّ من قصائد الجاهلية ، باختلاف الرواة فيما أدوا إلينا من رواياتهم لكل قصيدة . وبقي الأمرُ على ذلك إلى زماننا هذا ، ثم كان ما كان .

كان ميلادُ هذه القضية لغير ميقاته ، ولم تيسرهُ أيدي القوابل . فلم تُولد سوِيّة الخلقِ مهذّبة ، بل وُلدت لغير تمام ، شوهاء ، مُشَيّأة الخلق ، سليطة أيضاً ( المولود المشيئاً الخلق : - بتشديد الياء المفتوحة - المختلف الخلق ، الدميم الخبل ، كأنَّ صورته زُكِبَتْ من شيءٍ من هنا ، وشيءٍ من هناك على غير استواء ولا اتفاق ) . جاءت شوهاء مشيئة ، لأنها نتائج أعجمي ، استولده المستشرقون الأعاجمُ ممَّا كان معروفاً مألوفاً عندنا من اختلاف الرواية والرواة ، فأرادوا أن يعيدوا ترتيب أبيات القصائد ، لا عن علم بلسان العرب ، أو معرفةٍ محيطيةٍ بأساليب حياتهم وفكرهم في الجاهلية والإسلام ، أو عن بصيرٍ بفنِّ الشعر وأعماقه البعيدة الغور = بل تبجحاً واستعلاءً وغروراً وتذاكياً أيضاً .

وكان هذا من فعلهم شيئاً لا خَطَرَ له ، لولا أنه صادفَ عندنا نحن أهلَ اللسانِ العربي ، فترةً مُحزنةً . لم يلقَ فينا معلمين يردُّون الجائر الضالَّ إلى قصد السبيل ، بالعلم والحجة والبيان ، بل لقي من يتقبله مُسلماً ، فرحان معجباً ، ثم مطأطفاً خاشعاً ، ومستكيناً ضارعاً ، ثم يخطفه خلسةً ويعدو ، وهو يلوذُّ بالظلال والظلمات ، حتى إذا بلغ مأمنه بين أهلِ اللسانِ العربي ، سارَ بينهم شامخاً متعالياً ، لا يعرض عليهم ما اختلس كما اختلسه ، بل ليبدِّله ويحوِّره ويغيِّر معارفه بعض التغيير ، ويعرضه عليهم في صورةٍ أخرى ، كأنَّها نتائجُ دراسةٍ مستفيضةٍ

متأنيئة جديدة ، هو صاحبها ومبتدعها . وعندئذٍ ولدت القصيدة عندنا نحن ولادةً جديدةً ، فلم تجئ شوهاءً مشيئةً فحسب ، بل جاءت سليطة أيضاً :

الشعرُ القديمُ كلُّه مختلُّ الترتيب ، فإذا كان مختلُّ الترتيب ، فهو إذن خالٍ من « وحدة القصيدة » . وإذا كانت القصيدة خالية من « الوحدة العضوية » فهي إذن أبيات متفرقة لا يربط بعضها ببعض شيء ، وإذن ، فكلُّ بيتٍ في الشعر العربي ؛ جاهليته وإسلاميته ، « وحدة » قائمةٌ برأسها ، يسهل تغيير موضعها من القصيدة ، فيمكن ترتيب أبياتها ترتيباً مخالفاً لما جاء به شاعرها وقائلها . وإذن فهذا الشعر ، من حيث هو شعر ، لا خير فيه ، وليس ينبغي أن يكون مثلاً يُحتذى ، لأنه مفكك معيب ، دالٌّ على فكير مفكك معيب . وإذا كان في هذا الشعر شيء من الجمال ، فإنه يكون في البيت بعد البيت ، تصبیه أحياناً وتخطئه أحياناً كثيرة .

فصار الأمر ، كما ترى ، مجرد هجاءٍ وإقذاعٍ في النظر والفكر والبيان ، هذا ما فعله فاعلوننا ! والذي فعله الأعاجم ، أو أكثرهم ، عن بعض هذا بمعزل ، وإنما هم قوم أرادوا أن يجتهدوا بلا علم ولا معرفة ولا بصبر ، وهذا قبيح جداً ولا ريب ، ولكنه لم يبلغ هذا القدر من السلاطة ، ولا داناه ، إلا عند عددٍ قليلٍ منهم ، لهم مذاهب معروفة .

وقبل كلِّ شيءٍ ، فأنا أكاد أقطع بأن هذه القضية الثانية ، كان محالاً أن تُولد بهذه الصورة المفضعة من البشاعة والشناعة ، لولا أنها صادفت عندنا فترةً مُحزنةً جداً . فنحن نعلم كما يعلم الأعاجم أنفسهم ، أنه قلَّ شعرٌ قديمٌ جاء إلى الناس عن طريق الرواية المتناقلة ، قبل

التقييد والكتابة إلا لحقه ما لحق الشعر الجاهلي من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر ، وفي ألفاظه . ولا أظنه مجهولاً أن « الراميانة » و « المهاراتة » الهنديتين ، ثم « الإلياذة » و « الأوديسة » اليونانيتين ، وهما من أقدم شعر الجاهلية ، انتقلت إلى الناس متوارثة بالرواية ، دون التقييد والكتابة ، فوقع فيها جميعاً من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر وفي ألفاظه ، كمثل الذي وقع في شعرنا الجاهلي ، لا ، بل الذي وقع فيها أسوأ وأشنع من كل ما تتوهم أنه وقع في الشعر الجاهلي ، بلا ريب . ومع ذلك فإن الدارسين لم ينتهوا قط في شأنها إلى مثل هذه النهاية التي حاقت بالشعر الجاهلي ، ثم بالشعر العربي عامة ، ثم باللغة كلها .

وهذه الملاحم الأربعة ، لم تزل إلى اليوم عند ورثتها ، مع اختلاف ألسنتهم اليوم عن لسانها ولغتها ، محفوفة بالتعظيم والتوقير والحياطة ، معززة بدفاع الدارسين عنها ، مهما بلغ من اختلافهم في شأن اختلاف روايتها وترتيبها واختلاف ألفاظها . أما الشعر الجاهلي ، فالذي ناله من التحقير والمهانة وعبث الألسنة والإزراء شيء لا يكاد يُصدق ! ويبد من لحقه كل هذا ؟ يبد ورثته أنفسهم ، ولسانهم لم يزل إلى اليوم هو لسان الجاهلية ! كيف كان ذلك ؟ أليست هذه عجيبة لا ينقضى منها العجب !!

فإذا كانت هذه القضية التي وُلدت شوهاً مُشياً الخلق سليطة تُعد إحدى العجائب في تاريخ الآداب ، فليس حسناً ولا مُستساغاً أن يترك مؤرخو الأدب تقصّي ميلادها ونشأتها ، إنما اليوم ، وإنما غداً .. ولكن الذي أخشاه أن يكون تأجيل تأريخ هذه القضية ، إذا تمادى الزمن ، مُفضياً إلى خفاء معالمها التي تُعين على استجلاء حقيقتها . وهي



حقيقةً بشعةً جداً .. وحسبك أن تعلم أنها لم تكن قضية أدبية خالصة ، لأن القضية الأدبية لا تقوم على ألفاظٍ من الهجاء ، بل تقوم على دراسة مؤيدة بالبرهان والشواهد ، وبالنفاذ إلى أعماق البيان الإنساني في عُصوره المختلفة ، أى بالثقد الذى يكشف أسرار الجمال ، كما يكشف بعض ما أحاط به من العيوب . أمّا أن تُفضى « قضية ما » إلى احتقار شاملٍ وازدراءٍ واستهانةٍ واستخفاف ، ثم إلى إعراضٍ ناشئة الأجيال ، لا عن « الشعر الجاهلى » وحده ، بل عن الشعر العربى كله ، بل عن اللّغة نفسها ، إعراضاً لا مثيل له فى تاريخ الأمم ، فهذا شئ لا تُنتجه « قضية أدبية » .

وقد كانت الفترة التى وُلدت فيها هذه القضية ، فترةً محزنةً فى تاريخنا ، لأنها فترةٌ صَحَبَ ، لا يكاد المرء يدرى من أين جاء ، ولا إلى أين ينتهى ، كأتى كنت أسمع صليلَ المعاولِ فى جلاميد صحير يتهاوى بعضُها على بعض ، وآلاف الحناجرِ تضحج بصرخاتِ الفرع ، وهتافات البشرى . وقد جُتت الأصوات ! ولم تزل إلى اليوم تُجن !

والحديثُ عن هذه « الفترة المحزنة » متشعبٌ معقدٌ طويل ، وقد عشتُ هذه الفترة ، ولكن ليس من همى هنا أن أفيض فى الحديث عنها ، فاكتفيتُ بهذه الإشارة ، لئلا تتصور الناشئة أنى أتحدثُ عن « قضية أدبية خالصة » ، وهم قد أَلفوا تطاول الصَّحَبِ وتعالينه ، أن يظنوها « قضية أدبية » ، بل أكبر من ذلك : أن صارت « قضية مسلمة » ، كما وصفتُ فى آخر المقالة السالفة . ولولا أنها عرضت فى أسئلة « يحيى حقى » ، لحاولت أن أخلجَ كلامى من ذكرها ، ومن ذكر ذيولها ، ولقصرتُ حديثى على بعض « القضية الأولى » ، وهى قضية القَصَلِ فى صححة نسبة قصيدتنا « إنَّ بالشُّعبِ الذى دُونَ سَلْع » ، إلى

الجاهلية ، ويُطلان نسبتها إلى « خلف الأحمر » في الإسلام . ولكن هذا حسبي وحسب « يحيى حقى » ، غَيْرَ ظَنِينٍ عند أحدٍ بالتقصير والتفريط .

ولكنَّ قضيةَ الفَضْلِ في نسبةِ « الشعر الجاهلي » ، كما قلت ، كانت خليفةً أن تسوقني سَوْقاً إلى ما كنتُ وقعتُ فيه من « محنةِ الشعرِ الجاهلي » ، أي إلى أكبرِ قضيةٍ أُثيرتُ في زماننا ، وهي دعوى من ادّعى أنَّ الشعرَ الجاهلي ، أو أكثره ، منحولٌ كُلُّه ، مصنوعٌ موضوعٌ في الإسلام ، ثم نسبة الرواة عمداً إلى الجاهلية لأسباب فصلها أصحابُ هذه الدعوى ، فعنداً ما تركتُ الحديث عن هذه المحنة فيما سلف ، إرجاءً لها ، لا احتجاجاً للأمانة . وشيءٌ قُلْتُه ، وينبغي هنا أن أعيده ، هو أنَّ القضيةَ الثانية ، لم تكن قطُّ عن هذه القضيةِ الأولى بمَعزِل ، لأنَّها جاءت معها في قَرْنٍ (أي في جبل واحد) ، ثم استشرى أمرها حتى أفضى إلى ما أفضى إليه ، بعد أن مهَّدت لها « محنةُ الشعرِ الجاهلي » كلُّ طريقٍ .

وإذن ، فالقضيةُ الأولى بتمامها هي القضيةُ ، لا يُطبق مؤرِّخُ الآدابِ أن يتجاوزها ، أو يغفلها ، إذا أراد أن يكون ما يكتبه تاريخاً صحيحاً للأدب . وكذلك أنا ، لا أستطيع أن أتجاوزها أو أغفلها ، أو أحتجنها ، وإن كان ما أكتبه الآن ليس تاريخاً للأدب ، بل تاريخاً منهجياً في دراسةِ الشعرِ الجاهلي ، أي تاريخاً لنجاتي من « مِحنةِ الشعرِ الجاهلي » .

وإذَنْ ، فينبغي أن أجعل الأمر واضحاً كلَّ الوضوح . وذلك أنَّ  
 الفُضْلَ في نسبة شعر جاهليٍّ إلى صاحبه إذا اختلفت الرواة في النسبة ،  
 يقتضى أن يكون له أصلٌ من الأصول في كلِّ منهجٍ لدراسة شعرِ  
 الجاهلية ، وغيرِ الجاهلية أيضاً . وكان من مقادير الاتفاق المحض ، أن  
 تكون القصيدة التي دفعت « يحيى حقى » أن يوجّه سؤاله عن « المنهج  
 العلمى » لدراسة الشعر الجاهلي ، قصيدةً قد اختلفت الرواة في نسبتها إلى  
 بعض شعراء الجاهلية اختلافاً غير كبير ، ثم تفاقم الاختلاف فجأة حين  
 تجاوز عصر الجاهلية إلى عصر الإسلام ، حيث زعم من زعم أنها مما  
 صنعه أحدُ الرواة في الإسلام ، ثم نحلها شاعراً جاهلياً .

والفُضْلُ في تفاقم الاختلاف في النسبة حين يتجاوز عصر الجاهلية  
 إلى عصر الإسلام ، يتطلب هو الآخر أن يكون له أصلٌ من الأصول في  
 كلِّ منهجٍ لدراسة شعر الجاهلية . وكذلك انقسمت القضية إلى قسمين .  
 وقد حاولت في المقالة الأولى<sup>(١)</sup> أن أدلُّ على بعض منهجى في الدراسة ،  
 وطبقته على اختلاف نسبة القصيدة إلى شعراء كلهم جاهلي . ثم  
 حاولت في أواخرها ، وفي أول المقالة الثانية<sup>(٢)</sup> ، أن أطبّق بعض المنهج ،  
 إذا تجاوز الاختلاف في النسبة حدَّ الجاهلية ، ودخل في حدَّ الإسلام ،  
 بادّعاء من يدعى أن القصيدة مما صنع راوٍ من الرواة في الإسلام ، ثم  
 نحلها شاعراً جاهلياً .

وليس من الأمانة أن أتخطئ هذا الموضوع ، دون أن أدلُّ على باب  
 من المنهج فرطت في الإبانة عنه ، وعمداً ما فرطت . فليس من المعقول  
 أن يكون بين أيدينا « شعر » يُنسب تارةً إلى الجاهلية ، وينسب تارةً

(١) انظر ما سلف ص ٤٦-٥٧ .

(٢) انظر ما سلف ص ٥٨ وما بعدها .

أخرى إلى راوٍ من الرواة في الإسلام ، ثم يكون كل هُمنًا أن تُزيّف إسنادَ الرواية التي رَوَتْ نسبتها إلى هذا الراوي ، كما فعلتُ أنا في آخر المقالة الأولى وأوّل الثانية .

ونعم ، إن تزييفَ الإسنادِ ، واستنباطَ عللِ وُضْعِ الأخبارِ على الرواة ، وعلى غير الرواة ، أصلٌ عظيم من أصول المنهج ، أو من أصولٍ منهجية على الأقلّ ، إلّا أنّ الاقتصارَ عليه لا يكاد يضمن حلّ المشكلات التي تعرض في هذا الاختلاف المتفاقم في النسبة ، بين الجاهلية والإسلام . ونعم ، قد يكون الاقتصارُ عليها كافياً في كثيرٍ من الأحيان ، وجالباً للاطمئنان لا لليقين ، ولكنه يبقى بعد ذلك كلّهُ إشكالاً قائماً عند كلّ نبيّة ، يتهدّد اليقينَ بالشك . فالاستنادُ ، إذنْ ، إلى هذا الأصل من المنهج وحده ، استنادٌ إلى جدارٍ يُريد أن يُتَّقَصَّ ا

والذي حملني على إغفال الإشارة إلى ما ينبغي أن يشتمل عليه المنهج من أصولٍ تُقَضُّ هذا الإشكال ، أنّي نظرتُ فوجدت الأمر مُصنّفاً على هذا الوجه :

**الأول :** شعرٌ يُنسب إلى شاعرٍ جاهلي له شعرٌ كثير ، أو قليل معروف ، ويقال : إنّه مما صنع راوٍ له شعر كثير أو قليل معروف .

**الثاني :** شعرٌ يُنسب إلى شاعرٍ جاهلي معروف ، يُقال : إنه مما صنع راوٍ له شعر معروف بالشعر .

**الثالث :** شعرٌ يُنسب إلى جاهليّ ليس له شعر معروف ، يقال إنّه مما صنع راوٍ له شعر معروف ، أو راوٍ ليس له شعر معروف .

فرايتُ أنّ الرواة الذين ليس لهم شعر معروف ، أو الأصحّ أنهم

الذين لا يُعرفون في الناس بقول الشعر ، خَطْبِهِمْ يسير ، ويكفى في أمرهم تزييفُ إسناده الرّواية ، وإظهارُ بطلانها من الوجه الذي يمكن أن تبطل منه ، أو إثباتها من الوجه الذي يمكن أن تثبت منه . وهذا كله قريب ظاهر إن شاء الله . وينبغي أن أقطع هنا بأن هؤلاء هم الكثرة الكاثرة ، وأكثر ما يُنسب إليهم أنهم وضعوه ، البيت والبيتان ، وهذا أمر لا خطر له .

أمّا الرّواة الذين لهم شعر معروف ، أو الذين كانوا يُعرفون في الناس بقول الشعر ، فهم الخطب كلّ الخطب ، لا من حيث الحقيقة ، بل من حيث تتعرض الحقيقة لمعاول الشكّ الأهوج ، إذا أقبل عليها بصحبه وضوضائه وضجيجه . وهؤلاء أيضا تُنسب إليهم صنعة البيت والبيتين ، وهذا خطب يسير . ثم تُنسب إليهم صنعة الأبيات الكثيرة والقصائد الطويلة ، فهذا خطب أيّ خطب ، كما قلت . وهؤلاء - أيضا - ينبغي أن ننظر في أمر ما روى من صنعتهم ووضعهم ونحلهم الشعر للجاهلية ، فإما أن نزيّف إسناده الرّواية ، ونظهر بطلانها من الوجه الذي يمكن أن تبطل منه ، وإما أن نثبتها من الوجه الذي يمكن أن تثبت منه . هذا أمر لا بدّ منه ، وهو مقدّم على كلّ شيء عند النظر . ولكن هذا القدر من التّظنّير ، قد يكون غير كافٍ كلّ الكفاية في طرد قاذح الشكّ الذي يمكن أن ينخر في اليقين .

وهذا الذي سقّته ، ليس نظراً حديثاً في هذا الأمر ، بل هو نظراً متقدّم طال عليه الأمد ، فإنّه كان من أول ما عانيت من الفكر ، وأنا أضلّي بلهيب « محنة الشعر الجاهلي » ، وأنا يومئذ فتى أخضر دون العشرين . ومهما يكن مبلغ اطمئناني بعدئذ إلى بُنيّات الطريق ( بالتصغير ، وهي الطرّوق الصُّغار التي تشعب من الجادة ) ، فإنّي أشهد

على نفسى أنى بقيت متحيراً مُتَلدِّداً زماناً طويلاً ، لا أكاد أهدى إلى  
جادة تفضى بى إلى يقين لا تُقدح فيه قوادح الرّيب .

وكان هذا الضرب من التّظنر فى الحقيقة مفيداً لى ، ولكنه كان  
مضلاً لى أيضاً كلّ التّضليل ، وكان مضللاً ، لأنى جرّدت الأمر تجريداً  
فى هذه الأقسام الثلاثة السّالفة ، فأوهمنى هذا التقسيم ، وأنا غارق فى  
« محنة الشعر الجاهلى » ، أن الخطب كبيرٌ جداً كما وصفتُ آنفاً ،  
فأظلمت على الطّرق أو كادت . وكان مفيداً ، لأنى أقبلتُ من يومئذٍ  
على قراءة الشعر الجاهلى ، وغير الشعر الجاهلى ، غير مبالٍ بأن يكون  
مصنوعاً أو غير مصنوع ، وغير مبالٍ أيضاً بما يقوله القدماء ولا بما يقوله  
المحدّثون ، إنما أنا طالب « شعر » لا أبالى من قاله ، ولا ما قيل فيه ،  
وينبغى ، أيضاً ، أن يكون الأمرُ كلُّه مردوداً إلى نفسى ، وإلى ما أعالج  
منها ، وأنا منغمس فى بحار « الشعر » .

وهذه القراءة الجامحة ، هى التى قذفت بى على أوّل طريق  
« المنهج » كما عرفته فيما بعد ، دون أن أكون يومئذٍ طالباً لمنهج أتبعه ،  
وقد كان ذلك كذلك لأنّ لهيب « محنة الشعر الجاهلى » ، لم يكن قد  
انطفأ بعد فى نفسى ، فأنا لا أزال أتلدّع من مسمى شعاليه بين الحين  
والحين . وشيئاً فشيئاً بدأت أرى مدبّ الطريق يلمع من بعيد ، فإنّ قراءة  
شعر بعد شعر ، وديوان بعد ديوان ، مرّة بعد مرّة ، بلا تحديد لجاهلية أو  
إسلام ، نهتنى إلى أن أنعم النظر فيما وجدته ، فى رواية الشعر الجاهلى  
خاصة ، من الاختلاف فى عدد الأبيات ، وفى ترتيبها ، وفى كثير من  
ألفاظها ، وبدأت يومئذٍ فى المقارنة بين هذه الروايات المختلفة ، على غير  
أساس صحيح ، كما بيّنت ذلك فيما بعد .

ثم كشف لى طول الصّحبة لشاعرٍ بعد شاعر ، عن أهمّ شىء

دلّنى على الطريق الذى ينبغى أن أسلكه ، ذلك أنى بدأت أحسّ بفرقي غريب بَيْنَ ، بينَ شعيرِ شاعرَيْنِ جاهليَيْنِ متعاصرينِ مثلاً ، لا فيما يعالجان من موضوعِ الشُّعر ، بل فى طبيعة تركيب الكلام ونغمه . وكان هذا أمراً غامضاً جداً لا أستطيع الإبانة عنه ، ولكننى أصبحت أحسّ نبضه فى قرارة نفسى . وأعانى على أن أتبين وَقَعَهُ فى نفسى تبييناً واضحاً ، اختلافُ ألفاظِ الرُّوَاةِ فى رواية الشعر ؛ فكنتُ أجد متاعاً لا يُوصف وأنا أحاول أن أدير البيت أو الأبيات على لسانى ، وفى سمعى ، وفى نفسى ، برواية بعد رواية ، لكى أحاول أن أقطع لنفسى : أى هذه الألفاظ المختلفة أشبه بشعر هذا الشاعر ؟ وكانت تجربة من أعذب التجارب ، أى تجربة ، وأى لذة ؟ .

وفى هذه الفترة وكنتُ ظننتُ أنى بلغتُ الغاية ا وهذا سفة شديداً كان = ظننتُ أيضاً أن من الصواب أن أحاول جمع شعرِ الرُّوَاةِ الذين يُتَّهمون بأنهم صنعوا شعراً ونحلوه شعراءَ الجاهلية ، وأن أجمع أيضاً ما صنعوه من الشُّعر ونسبوه إلى الجاهلية ، ثم أحاول المقارنة بين شعرهم الذى قالوه ، وبين شعرهم الذى صنعوه ونسبوه إلى الجاهلية ، على أساس من هذا التَّذْوِيقِ الذى وصفته آنفاً . ونفضتُ الكُتُبَ ودواوينَ شعرِ الجاهلية ، فإذا بى أقف على شيئين غريبين جداً :

الشيء الأول : أن الشُّعر (وأعنى القصائد ، لا الأبيات المفردة) الذى يقال إنهم صنعوه ونحلوه شعراءَ الجاهلية ، لا يكاد يوجد منه غيرُ شىءٍ قليل لا يكاد يُذكر ، لا فى الكتب ، ولا فى دواوين الشعراء . ووجدت أيضاً أن أكثر شعر هذه الدواوين ، رِوَاةُ رِوَاةٍ آخرون ، معاصرون لهؤلاء الرُّوَاةِ الشُّعراء ، وهو فى دواوينهم مُثبت بروايتهم وباختلافهم أيضاً .

الشي الثاني : أن هؤلاء الرّواة الشعراء ، الذين يُقال إنهم صنعوا شعراً ونحلوه شعراء الجاهلية عددٌ محدودٌ جداً ، لا يكاد يتجاوز ثلاثة أنفس ، هم : الأصمعي ، وخلف الأحمر ، وحمّاد الرّواية . والأصمعي أقلهم تهمةً بوضع الشعر ، أمّا الآخران ، فإنّي لم أجد لهما شعراً يُذكر ، ولا سيّما حمّاد . وأمّا خلفٌ ، فإنّه كان له ديوان حمله عنه أبو نواس ، ولكنه لم يصلنا ، وبقي من شعره شيء قليل جداً في الأغاني ، وفي الشعر والشعراء ، وفي الوحشيات ، وفي مواضع متفرقة من كتب تلميذه الجاحظ ، وفي غيرها من الكتب .

فلما تبين لي ذلك ، انطلمس ما كنتُ أريد من المقارنة . ولكن الشعرَ الذي وقع لي من شعر هؤلاء الثلاثة ، كان لأوّل وهلة شعراً لا يكاد يُعتدُّ به ، وجعلتُ أتذوقه تذوقاً ، فإذا هو هو ، لا يكاد يقارب شيئاً مما قرأت للجاهلية ولا لأهل الإسلام ، ولا لمن يعاصرهم ، أو من كان قبلهم بقليل ، أو من أتى بعدهم بقليل من الشعراء المعروفين . ورأيتُ « خلف الأحمر » أجود هؤلاء الثلاثة شعراً عرفته ، ومع ذلك لم يغزرنى ابنُ قتيبة (٢١٣-٢٧٦هـ) حين ذكره في كتابه « الشعر والشعراء » حيث قال فيه : « كان شاعراً كثير الشعر جيّده ، ولم يكن في نظرائه من أهل العلم أكثر شعراً منه » . وعددتُ هذا من المبالغة في الثناء ، وأنّ جودة شعره محدودة بقياسه إلى العلماء الشعراء من أشباهه بلا ريب .

ولم يغزرنى أيضاً قولُ ابن دريد (٢٢٣-٣٢١ هـ) : « وكان خلف أقدرَ الناسِ على قافية » ، ولا قول تلميذه أبي علي القالي (٢٨٨-٣٥٦هـ) : « كان أبو محرز خلف ، أعلمَ الناسِ بالشعر واللغة ، وأشعَرَ الناسِ على مذاهبِ العرب » .



وقد أهمني يومئذ خلف ، لأنه هو الذى نُسب إليه صنِع : « إن بالشُّعب الذى ذُون سَلع » ، ونُسب إليه أيضاً صنِع قصيدة الشنفرى : « أقيموا بنى أُمى صُدُورَ مَطِيطِكُمْ » ، وهما من جيّد الشعر ونفيسه ، وهما أيضاً ضربان من الشعر مختلفان كل الاختلاف !! وهذا عَجَب ! . فظننتُ لو أنه كان قادراً على أن يقولهما لرأيتُ تلميذه الجاحظ قد نوّه بشعره ، وبقصيدتيّه هاتين ، كما نوّه ببعض شعره فى صفة الحيات . وكان من العجب المضحك يومئذ أنى وجدتُ الجاحظ قد ذكر أن الناس قد وضعوا الشعر على لسانِ خلف ، وهو الذى أتتهم بوضع الشعر على لسان الجاهلية ! وذلك حيث يقول الجاحظ : (الحيوان ٤/١٨١) :

« وقد رأيتُ عند داؤدَ بن محمّد الهاشميِّ كتاباً فى الحيات ، أكثرَ من عشرة أجلاد ، (مجلدات صغار) ، ما يصحُّ منها مقدارُ جلد ونصف . ولقد ولّدوا على لسانِ خَلْفِ الأحمر ، والأصمعى ، أرجازاً كثيرة . فما ظنك بتوليدهم على ألسنة القدماء . »

فكان أمراً مضحكاً ! وإذا كان الجاحظ لم ينوّه بشعرِ خَلْف ، فيما وصلنا من كتبه ، فكيف لم ينوّه بشعره هذا الذى وصفوا من جودته ما وصفوا ، أبو نواس ، الحسن بن هانئ (١٤٥-١٩٨ هـ) ؟ وذلك أنهم زعموا أن « خَلْفاً » ، وهو أستاذ أبى نواس ، أحبُّ أن يسمَعَ مرأيتى أصحابه له قبل أن يموت ، وقال لأبى نواس : أوثنى وأنا حتى حتى أسمع ! فرثاه برجز على حرف الفاء ، وبقصيدة على حرف الفاء أيضاً ، فذكر فى شعره هذا : رواية « خَلْف » التى لا تعجتنى من الصُّحف ، ورفق « خلف » فى التلطف إلى مُشكل غامضٍ معانى الشعر ، وإبانته عن ذلك حتى يشتفى سائله ، وأنه لا يشبهه عليه كلامٌ قط . فاقتصر على ما هو معروف عن « خلف » من الرواية والدراية ، ولم يذكره بالشعر ،

لا جيده ولا رديته ، مع أنه كان أولى بأن يذكره بذلك ، إذ كان أستاذه ، وكان هو الذى حمل عنه ديوان شعره كما سلف .

وهذا الديوان فيما ذكر ابن النديم (وقد ألف كتابه فى سنة ٣٧٧هـ) ، مقداره خمسون ورقة ، وقد ذكر تقدير الورقة ، فقال : إن فى صفحاتها عشرين سطراً . فهذه مائة صفحة ، فيها على الأكثر ألفا بيت من الشعر ، بين قصيد ورجز ، وهو قدر وافر جداً من الشعر ، فكيف يُغضى أبو نواس عن هذا إغضاءً فى رثاء أستاذه ، وقد أسمعته إياه حياً ليشوهه بذلك ، حتى قال له « خلف » حين سمع هذا الرثاء : « أحسنت والله ! » فقال له أبو نواس : « يا أبا محرز ، ميت ولك عندي خيرٌ منها ! فقال خلف : كأنك قصرت ؟ قال : لا ، ولكن أين باعثُ الحزن !؟ » . وهذه الكلمة الأخيرة كلمةٌ بصيرٍ بأعماق الشعر ، لا يُدرکه خلف ، ولا غيرُ خلف من الرواة .

فهذان تلميذان لخلف ، لا أجدهما اعتدًا بشعره اعتداداً يُذكر ، مع طول سماعهما منه ، فكيف اعتدُّ بما يقوله من تأخر ميلاده ، ولم يسمع خلفاً ولم يره ؟ ثم رأيت أيضاً ناقداً بصيراً ، واسع المعرفة بالشعر والشعراء ، لا أكاد أشك أنه رأى ديوان خلف ، الذى رآه ابن النديم فى سنة ٣٧٧ هـ ، وهو أبو بكر محمد بن يحيى الصولى النديم (٠٠٠-٣٣٥هـ) ، يقول : « هذا الخليل بن أحمد ، وحماد الراوية ، وخلف ، والأصمعى ، وسائر من يقول الشعر من العلماء ، ليس شعرهم بالجيد من شعر زمانهم ، بل فى عصر كل واحد منهم خلق كثير ، (يعنى من الشعراء) ، ليس لجماعتهم علمٌ واحد من هؤلاء ، وكلهم أجود شعراً » . فإذا كان شاعر له ألف بيت من الشعر ، ثم لا يكون شعره

بالجيد في شعر زمانه ، فكيف أصدق ما قاله ابن قتيبة ، وابن دريد ، وأبو  
على القالي فيما زعموا ؟

وكنث ولم أزل ، غير قادرٍ على أن أفارق حكم العقل إلى حكم  
الهوى ، ولا أنا بمستطيع أن أُصيخ إلى وساوس الشك ، وقد نطقت  
دواعي اليقين ، فرأيتُه عبثاً محضاً أن أشغل نفسي بأمر هذه المقارنة التي  
تحيل لي ظنّي يومئذٍ ، أنى بالغ فيها مبلغاً ، وواجد فيها ما أرغبت من  
طلب الهدى والصواب . وهكذا طويت هذه الفترة بقضها وقضيضها ،  
وطرحت « محنة الشعر الجاهلي » دبر أذني ، وانصرفت إلى الشعر  
وحده ، وأبغضُ شيءٍ إلى كلمة « المنهج » وحديث المنحول وغير  
المنحول .

\* \* \*

هذا ما كان ا فلما أُلجئت إلى كتابة هذه المقالات ، وكان  
الاختلاف متفاقماً في نسبة هذه القصيدة بين الجاهلية وبين الإسلام ،  
وكان المتهم بضئها راويةً شاعراً ، وهو خلف الأحمر ، ( المتوفى سنة  
١٨٠ من الهجرة ) ، كان من حقّ البيان عن المنهج أن أذكر أنّ صريح  
العقل قاضٍ بالمقارنة بين شعر « خلف » ، أو ما بقى منه علي الأصمخ ،  
وبين هذه القصيدة التي زعموا أنه صنَّعها ونحلها شاعراً جاهلياً = إذ ليس  
معقولاً أن يكون بين أيدينا « شعر » يُنسب إلى الجاهلية ، صنَّعها راوية  
شاعرٌ في الإسلام ، وبينهما دهر طويل ، ثم تقتصر على تزييف الخبر عن  
ذلك ، مهما بلغت الحجة في تزييفه من الشداد والإصابة .

ولكنى رأيتُ أنّ الحديثَ عن هذا الباب من المنهج ، أعنى « بابِ المقارنَةِ » ، يحتاج إيضاحَ معناه وتأصيلَ حدوده إلى جهدٍ جاهدٍ فى تخليص زَيف ما يُروى من صحيحه ، قبل البدء فى الحديث عنه ، كالذى رأيتُ فيما يقال من اتهام « خلف » بصنع الشعر على لسان الجاهلية ، وأنه كان شاعراً جيّدَ الشُّعر ، وأنه كان أقدرَ الناس على قافية ، وأنه كان أشعرَ الناس على مذاهب العرب ! وأشبه ذلك مما لا يستطيع أحد أن يجد له ما يحقّقه أو يثبتّه ، إلّا أن يحمله حكمُ الهوى على مفارقة حكم العقل ، وإلّا أن تطيشَ به وساوسُ الشكِّ عن لوائح اليقين .

ورأيتُ أيضاً أن لو كانت « المقارنَةُ » ممكنةً ، بوجود شعريّين حاضرَيْن ، تتم « المقارنة » بينهما ، لا تقتضانى ذلك ، قبل البدء ، أن أضع « منهجاً » تتم به هذه المقارنَةُ على وجهٍ يُرتضى . وما دام الأمر منوطاً بالشعر وحده ، فلا بدّ لى أن أبدأ أيضاً بتحديد خصائص « الشُّعر » ، وما هى ؟ وكيف مأتاها ؟ وما يميّزُ شاعراً من شاعرٍ ، فى أساليب البيان وحدها ، حتى أستطيع أن أبين الفرقَ بين الشعريّين اللدّين طلبتُ « المقارنَةُ » بينهما ، دون أن أُلجأ إلى ما لُجأ إليه غيرى من الألفاظ المبهمة الغامضة ، نحو : « الضعف ظاهر ، والاضطراب واضح ، والتكليف بين ، والإسفاف يكاد يُلمس باليد ، وهذه رقةٌ إسلامية ظاهرة ، وهذه سهولة فى اللفظ والأسلوب لا يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم ، والتوليد فيها بين » ، وأشبه هذا الكلام ممّا يمكن أن يُتذل باللسان ، ولكن لا يمكن تحقيقه بالبرهان ، بل هو كلامٌ مبهم مرسل ، لا يؤسّس « منهجاً » يطمئن إليه العقل ، ولا يُعين على تذوق الشعر ، أو على تمييز الفرق بين شعر وشعر ، وبين شاعر وشاعر ، فضلاً عما فيه من

شناعة التحكُّم ، وعمّا يؤدّى إليه من الضرر ، وقد كان ، باعتياد الناشئة أن يقتنعوا بغير دليل من العقل .

فلم أجد لى من الحرج والتشُّتُّ مخرجاً ، سوى أن أَعْدِلَ جملة عن هذا الباب من المنهج ، « باب المقارنة » ، إلى أهم أبواب المنهج ، وهو « باب دراسة الشعر ونقده » ، فقد ظننتُ أن هذا الباب خليقٌ أن يجمع خلاصة ما يتفرق في أبواب المنهج . واعتمدت هذا الرأى ، وسيرتُ عليه ، ورأيتُ أنّى إذا وُفِّقْتُ فيه إلى إظهار ما فى القصيدة من أسرار جمالها ، ومن دقّة تركيبها وبنائها ، ومن تدفُّق ألفاظها بمعانيها ، ومن تحمُّد ألفاظها على أنغامها ببراعة مُحكمة ، ومن فخامة أنغامها ودلالاتها على المعانى ، ومن انغماسِ ألفاظها وتراكيبها وأنغامها جميعاً فى أحداثها انغماساً يقطع بصدورها عن شاعرٍ عاشت الألفاظ والأحداث والأنغام فى نفسه حتى نُضِجَتْ شعراً يُتَغَنَّى به = كان ذلك دليلاً لا يكاد يُنقض على أنّ شاعرها شاعرٌ متميزٌ بخصائص الشعر . وإذا بان هذا التمييز ، سهّل عندئذ أن يُقارن شعره بأى شعر غيره ، سواء كان شعر خلف ، أو شعر تأبَّط شراً ، أو شعر الشَّنْفَرى . وهم الثلاثة المعروفون الذين اختلفت الرواية فى نسبة القصيدة إلى واحدٍ منهم بعد واحد .

وكان من حقِّ « باب المقارنة » ، أن أوازنَ بين هذا الشعر وبين شعرهم ، حتى أخلصَ إلى نفى نسبتها إليهم ، وأنسبها إلى « ابن أخت تأبَّط شراً » دونهم .

أما « الشَّنْفَرى » و « تأبَّط شراً » ، فشاعران جاهليان عظيمان ، مع قلة شعرهما . فلولا أن يخرج الأمر عن حدّه فيطول ، لكان صواباً كلُّ الصواب أن يعنَى المرءُ نفسه بدراسة شعرهما مثل هذه الدراسة ، ثم

يقارن بين شعرهما وبين هذه القصيدة ، لأنه إذا فعل ، فسوف يخلص إلى فوائد لا أستطيع الآن أن أقدرها قدرها ، ولا أن أحدد مقدار ما تأتي به من الخير لفرن الشعر نفسه ، ثم لقضية الفصل في نسبة القصائد إلى شعراء الجاهلية ، ولصحة هذه النسبة إلى الجاهلية خاصة دون الإسلام .

وأما خلف الأحمر ، أو غير خلف من الرواة الإسلاميين فأراه عنناً محضاً = إلا أن يُراد تقرير أصل ثابت في مسألة وضع الرواة الشعر على ألسنة الجاهليين = أن يتبدل المرء في هذه المقارنة جهده ، لأن ما بقي من شعر خلف ، مثلاً ، مباين كل المباينة لهذا النمط من الشعر . ولأنه ، أيضاً ، يكاد يكون محالاً محضاً عند النظر ، أن يستطيع رجل من الرواة = عاش آمناً سالماً معافى بين الكوفة والبصرة ، في القرن الثاني من الهجرة ، وقضى أكثر أيامه ولياليه في رواية اللغة والغريب والشعر ، وفي العلم بالنحو والنسب والأخبار = أن ينغمس هذا الانغماس المذهل ، في أحداث غير متاحة لمثله في عصر الإسلام أن يعانيتها أو يشهدها ، وأن يُبين عنها بتوهج ساطع يتلألاً ، لا يكاد يخفى أثره في كل لفظ من ألفاظ القصيدة ، وفي كل نغم من أجزائها وأبياتها على حدة ، ثم في أقسامها السبعة جميعاً ، ثم في نغمها المتكامل من أول بيت إلى آخر بيت . هذا ، لعمري ، محال . ويزيده استحالة أن يكون خلف قد سلط على كل هذا الحذق ، وكل هذه البراعة ، فيتجشم منها ما يتجشم ، لكى يضع شيئاً فخماً على لسان جاهلي ، ثم يتجشمه ، أيضاً ، لغير غرض ظاهر !

وفوق ذلك كله ، أن لا يتم لخلف سلطاناً على المهارة والحذق ، إلا وهو يرتكب هذا الأمر الغريب الذي لا يكاد يصدق = ثم يذهب عنه سلطانه وتحوته المهارة والحذق ، في شعره الصحيح النسبة إليه ، والذي

حمله عنه تلميذه أبو نواس الشاعر ، ولم يظفر منه بِذِكْرِ حين رثاه حياً .  
والذى يقرؤه أحدُ النقادِ الفحول ، فلا يَحْلَى منه بطائل ، إلا بأنه شعر  
ليس بالجيّد في شعر زمانه ، وأن عامة شعراء زمانه أجود شعراً منه ! .  
هذا عجبٌ وفوق العجب ! شعراً يضعه خَلْفَ متصدّقاً به على الجاهليّة ،  
ليس به « باعث » كما يقول أبو نواس ، فهو شامخٌ فوق الجيّد ، وشعراً  
هو شعره الذى يُنسب إليه ، وخليق أن يكون له « باعث » فهو ساقط  
دون الجيّد ! أىّ شيء هذا ؟

ولكن عسى أن يقول قائل : فإن لذة الوضع وحدها ، (أعنى وضع  
الرواة الشعرَ على لسان الجاهلية ، لاغير ) ، « باعثُ » ، أقوى وأحذق  
من بواعث الشعر عند الشعراء ، ولا سيّما إذا كان الراوية الوضّاع شاعراً  
من الرواة الذين « فسدت مروعتهم » !

فأقول : وهو كذلك ! فهذا رأى لا طاقةً لى برؤّه ، لأنّه خارج من  
حدّ ما أنعم الله به علينا وعلى الناس !

\* \* \*

وكذلك اعتدلت القضية ، وصارت بيّنة المعالم والحدود ، فإنه لا  
يُوصَل إلى تأصيل قواعد « باب المقارنة » من المنهج ، إلا بعد تأسيس  
« باب دراسة الشعر ونقده » ، كما رأيت ، وإلا لم يكن للمقارنّة  
معنى ، ولم تكن للمقارن عندئذٍ وسيلةً سوى الإغراق فى إرسال الكلام  
المبهم تحكماً بلا ورع ، كقولهم : « الضعف ظاهر ، والتكلف

بين ...» إلى آخر هذه السلسلة المُقْنِعة ، أعنى المقنعة بلا بَيِّنَةٍ ولا حُجَّةٍ !

فلما اعتدلت القضية ، أدركتُ أنني قد غَوَّرتُ بنفسى تغريراً ، لو فُتِحْتُ « باب المقارنة » . فقد علمتُ أنه سوف يأتينى بأمرٍ يُفْظَعُنِي أن أُطِيقَه ، أو أن أتوهم أنني قادر على أن أحمل وحدى وِرْزَ الإبانة عنه ، ولو أوتيت من الغرور والتزقي ، أضعاف ما أوتى غيرى ممن عرض لأشعار الجاهلية بغير حقها . ولم أجدنى عندئذٍ مطيقاً إلا لباب دراسة الشعر ونقده ، فعسى أن يتاح لى أن أوضِّح بعض معالم الطريق لمن يريد أن يسلكه ، وكان هذا حسبي ، غيرَ ظنين ، إن شاء الله ، باحتجان الأمانة .

من أجل ذلك كلُّه أعرضتُ عامداً عن الحديث ، فى هذا الباب من المنهج « باب المقارنة » ، وحمدتُ الله على النجاة منه ، وسألته المغفرة والرحمة لشيوخ هذه الأمة وأوائلها ، من زُواة الشعر وعلمائه ونقادہ القدماء ، فإنهم = مع سعة علمهم بالشعر وغير الشعر ، ومع وفرة أشعار الجاهلية والإسلام على مَدِّ أيديهم برواياتها المختلفة ودواوينها ، ومع قرب زمانهم من زمان الجاهلية ، ومع ما يجدونه فى أنفسهم من القدرة على « التذوق » الفاصل ، ما لا نستطيع نحن أن نجد بعضه إلا بعد الكد والتعب . وضياح العمر = لئنهم ، رحمهم الله ، أعرضوا عن « باب المقارنة » ، وتَحَطَّوْهُ ، واقتصروا على أداء الأمانة كما أُدِّيتْ إليهم ، إذ وجدوا فى قَرَارَةِ أنفسهم أن مُقْتَحَمَ هذا الباب ، إما هالكٌ ، وإما ناجٍ ولما يكذ .

والآن ، صار لزاماً عليّ ، حتى أخرج من سَنَاعَةِ التقصير



والتفريط ، وأبرأ من إثم احتجاج الأمانة = أن أزيد الأمر وضوحاً وبيانا .  
 فإنني علمتُ علماً ليس بالظنُّ أنّ « باب المقارنة » من المنهج الذي أفنيت  
 فيه شباهي كله وكهولتي ، باب جليل الخطر مخوف ، وبحرٌ لُجِّي  
 رَجَاف ، ومُفْتَحُهُ نَهَبٌ للغوائل ، إلا أن يدْرِع الأناة والحذر . وأنا وإن  
 كنتُ قد قَصَرْتُ أمره هنا على شعر الجاهلية والإسلام ، إلا أنه بابٌ  
 « جائع » ، يُفْضَى أيضاً إلى « مقارنة » ، آداب بعض الأمم ببعض ، فهو  
 بابٌ شامل ، لا ينبغي الاستخفاف بأمره ، بيد أنني رأيتُ ، فيما رأيتُ ،  
 أنّ كل من أطاق الاستخفافَ به فعل ؛ لأته ، لاتساعه اتساع اليمِّ الذي  
 لا تُرى سواحله ، يحتمل هزل الهازلين ، كما يحتمل جدُّ الجادِّين ،  
 ولجُجُه المتلاطمة كفيلة ياغراق عيب من هزل ، وبإخفاء إحسان من  
 جدِّا وإذا كان الاستخفاف به فيما لا حدُّ له جائزاً ، فإن الاستخفاف به  
 فيما له حدٌّ معروف غيرُ جائز ولا مُروض .

فلذلك آثرتُ هنا أن أختتم حديث « باب المقارنة » ، بما ينبغي من  
 نعته وصفته ، في شعر الجاهلية والإسلام ، دون غيرهما من فصوله .  
 وسأختصرُ القول اختصاراً ، فذلك أَوْضَحُ للثعبِ والصفَةِ .

إذا وقع الاختلاف في نسبة شعرٍ إلى شاعرَيْن جاهليَيْن أو أكثر ،  
 لم نجد سبيلاً إلى الفصل في أمر نسبة هذا الشعر بالمقارنة ، إلا بعد أن  
 نؤسِّس « باب دراسة الشعر ونقده » ، كما سلف ، فإذا فعلنا ؛ فعلينا أن  
 ندرس شعر كل واحد من هؤلاء الشعراء على حِدَةٍ ، ثم ندرس الشعر  
 المختلَف في نسبته مثل هذه الدراسة ، وعندئذ يتاح لنا أن نقارن بين هذا  
 الشعر وبين أشعارهم ، وعسى أن يصل المرء إلى تحكُّم فاصل ، أو حكم  
 مقارب للسداد . وهذه هي الغاية التي تُطيق بلوغها . وكذلك الأمر ، إذا  
 كان الشعر إسلامياً ، وكان الشعراء كلهم إسلاميين .

أمّا إذا كان الاختلاف في نسبة الشعر إلى شعراء ، بعضهم جاهليّ وبعضهم إسلاميّ ، صار أمرُ المقارنة أشدَّ تعقيداً مما تتصور ، واتسع اتساعاً مخوفاً ، (ولا أريد أن أهوّل تهويلاً يقطع الرجاء من هذا الباب جملة ، بل أريد أن يكون الأمر واضحاً ، ليكون جهدنا في الدراسة أتم وأكمل) . ففضلاً عن أن المقارنة تقتضي عندئذٍ دراسة الشعر المختلّف في نسبه دراسةً صحيحة يِقْظَةُ مُحِيطَةً على قدر الاستطاعة ، فإنّها تقتضي ، أيضاً ، دراسة شعر كلِّ شاعر من هؤلاء الشعراء ، جاهليّين وإسلاميّين ، دراسةً صحيحة يِقْظَةُ مُحِيطَةً . ويقتضي أيضاً ضرباً من المقارنة بين شعر هؤلاء الشعراء ، قبل البدء في مقارنة أشعارهم جميعاً ، بهذا الشعر المختلّف في نسبه إليهم .

وتقول : هذا كافٍ ، وفوق الكافي ! فأقول : لا ، ليس بكافٍ إذا أردتَ ما يتطلّبه النظر المستقيم إلى « الفصل في قضية » ، وإلّا فحدّثني كيف يتمُّ ذلك على وجهه ، إلّا بعد أن يكون الحكمُ المرید للفصل في هذه القضية ، قد أتمَّ إلاماً حسناً أو مقارِباً ، بفرق ما بين شعر الجاهليّة جُمْلَةً ، وشعر الإسلام جُمْلَةً .

آه! ولكن هل يستطيع أن يدّعي مُدّع أنه أتمَّ إلاماً حسناً أو مقارِباً بفرق ما بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام ، إلّا بعد أن يكون قد أقام الدراسة ، بتمامها وحدودها وفروضها وبالواجب فيها ، على شعراء الجاهلية جميعاً ، أو على جمهورهم شاعراً بعد شاعريّ = ثم أقامها أيضاً ، بتمامها وحدودها وفروضها وبالواجب فيها، على شعراء الإسلام جميعاً ، أو على جمهورهم ، شاعراً بعد شاعريّ = ثم قارن شعر كلِّ شاعرٍ جاهليّ بسائر شعراء الجاهلية ، ثم شعر كلِّ شاعرٍ إسلاميّ ، بسائر شعراء الإسلام

= ثم أحسن المقارنة المفصلة أو بلغ منها مبلغاً = ثم استطاع أن يبذل الجهد كله حتى يصل إلى ما يمكن أن يُسمّى « فزقا » فارقاً بين شعر الجاهلية جملة ، وشعر الإسلام جملة = ثم يستعين بهذا الفرق الذى خصّله على الإنصاف فى الفصل بين شعرٍ مختلفٍ فى نسبته ، يُنسب تارة إلى الجاهلية ، وتارة إلى الإسلام . أليس هذا صريح العقل والنظر ؟ أم هل تستحلّ لقاؤى أن يقضى بين الناس ، على ما خيّلْت ، دون أن يكون يعرف شرائع القضاء ، ودون أن يتقضى حقيقة ما اختصم فيه الخصمان ، ودون أن يستثبت من حُجّة كل خصم على غريمه ؟ وأنت بخير النظريّن ، أيهما اخترت فهو لك !

ولا يسعنى إلا أن أتقى شرّ الألفاظ ، فإن الألفاظ المشتركة ، أى التى تدل على معانٍ مختلفة باختلاف الناطقين بها ، تُضللُ النظر ، وتسوق إلى مهاوى الخطأ ثم الحيرة . وقد أفرطت فى استعمال لفظ « دراسة الشعر » ، وأخشى ما أخشاه أن تختلط معناته بمعناه غيرى ، فينبغى أن تكون دائماً على ذُكْرٍ من أننى حين أقول : « دراسة الشعر » ، فأنا لا أعنى سوى « باب دراسة الشعر ونقده » من المنهج ، وهو الذى قدّمْت مثلاً موجزاً منه ، فى الكشف عن قصيدة : « إن بالشعب الذى دُونَ سَلْعٍ » .

أما « دراسة الشعر » بمعنى معاينة سطح القصيدة بلا تعمق ، ومسّ جثمان ألفاظها بلا خبرة ، وعزل الخبوء فى أنغامها عن ألفاظها ومعانيها ، فأنا عنه بمنأى ، وأنا منه برىء . فاحذر هذا الوجه المألوف ، أو الذى صار مألوفاً عندنا ، بالحاح بعض كبار الأدباء المحدثين عليه ، فإنّه يعتمد كل الاعتماد على ألفاظٍ مبهمّة ، مرسلّة بالمدح أو القدح ، وليس هذا بمنهج ، ومها يبلغ المرء فيه من حُسن العبارة ، فإنّه لا يخرج عن أن

يكون ضروباً من اللهو لذيد المذاق ، ولكنه مرُّ المعبِّة . فإن لم تفعل ، لم يكن لكلِّ ما أقول معنى سوى التهويل والتغريب والعبث الفاضح ، وقد علّمتنى النارُ التي اكتويْتُ بها ، واكتوتُ بها أمتى التي أنتسب إليها ، أنّ إقحامَ العبثِ على الجِدِّ ، وتغليب الهوى على العقل ، لا يفضيان إلّا إلى الضَّياع والهلاك والمهانة وذلُّ الأبد !

\* \* \*

أم هذا باطلٌ كلُّه ، وعنتٌ لا خير فيه ؟ لأننا نشقُّ على أنفسنا ونجسُّها ركوب المهالك ، حين نبني ما نبني على ظنٍّ لا حقيقة له ، أو على ظنٍّ غيرِه أقوم منه ، وأقرب منه إلى الحقيقة ، أو إلى « طبائع الأشياء » ! فلولا أننا ورطنا أنفسنا في حُسن الظن بالناس ، وهم ناس كأمثالنا وأمثال ناس الأمم قديماً وحديثاً . ثم ورطنا أنفسنا مرة أخرى في حُسن الظنِّ برواة الشعر الجاهلي ، وغير الشعر الجاهلي ، فعدّناهم أهلاً للثقة والاطمئنان . وتوهّمنا أنهم أدوا إلينا الأمانة كما أُديتْ إليهم = لولا ذلك لكان لنا عن هذا العنت كلُّه مندوحة ، ولأفضى بنا قليلٌ من سوء الظن إلى بُخْبوحية وسعة .

وحسبنا أن نعدّل هذا الذي تورّطنا فيه تعديلاً طفيفاً ، مشوباً بقدر لا بأس به من الاحتياط ومن الشكِّ ومن سوء الظنِّ ، فنظن ، أو نستيقن ، (وأظن أننا أنّ اللفظين هنا سواء في المعنى !!) أنّ فئة من الناس في صدر الإسلام ، لم يجدوا ما يزدعهم ، فلم يُبالوا ، فوضعوا شعراً كثيراً على لسان الجاهلية ، إمّا بنوازع السياسة ، وإمّا بعواطف الدين ، وإمّا بشهوة التحدث والقَصص ، وإمّا بضغائن العصبية = وأنّ فئة أخرى

من أهل الإسلام جاءت بعدهم ، وهم الذين يُسمون « الزواة » قد انغمسوا انغماساً في الحياة السيئة ، حياة الفساد وأصحاب المجون ، حتى فسدت مروءتهم ، فلم يجدوا ورعاً يحجزهم فلم يُبالوا هم أيضاً ، فوضعوا شعراً على لسان الجاهلية ، بلذة الوضع لا غير = أليس هذا التعديل بمُخرجنا من معاناة العنت ، ومقارفة الباطل ، إذ يكون ما نسّميه « شعراً جاهلياً » ، كَلِّه أو أكثره موضوعاً مصنوعاً في الإسلام ، أو مشكوكاً في صحته على الأقل ؟ ونعم ونعمَةٌ عين ، فهذا رأى لعله سديد ، ولا أطيع أن أردّه ، لأن مثلي لا يُطلق ردّ مثله ، كما أسلفت ، ولكن ..

ولكن يبقى بعد ذلك شئ لا نستطيع ، أو لا أستطيع أنا على الأقل أن أنصرف عنه ، فإنما « أنا طالب شعر » ، جاهليا كان الشعر أو إسلامياً ، وصحيح النسبة كان أو موضوعاً ، ومشكوكاً فيه أو غير مشكوك ، ثم لا أبالي ، لأنني لم أئن منهجى على مجرد تصحيح النسبة إلى الجاهلية أو تزييفها ، بل على دراسة ما يمكن أن يُسمى « شعراً » ، ثم لا أفتع في دراستي بأن أعين سطح الشعر بلا تعمق ، ولا أن أمسّ جثمان ألفاظه بلا خبرة ، بل أغوص في الأعماق بلا تهيب ، وأتدسس في جثمان اللفظ بلا غفلة ، وأصغى بوجودي كَلِّه إلى نبض أنغامه في ألفاظه ، وفي معانيه بلا فترة ولا عجلة .

وإذن ، فهذا بين أيدينا « شعر » ، تقول أنت : موضوع ا وأقول أنا : لا أبالي ، إنما هو « شعر » وحسب . فأنا دارسه دراسة « الشعر » ألتمس فيه حقيقة « الشعر » التي وصفت ، فإن لم أجدها ، فذاك ، وقُضى الأمر الذي فيه تستفتيان ، فهو عندي ليس بشعر ، وأنا لا أعمل إلّا في « الشعر » ، فألغيه أو أثبته ، وسمّه موضوعاً أو مصنوعاً ، فإنني لا

أبالي . وأما إن وجدت فيه حقيقة الشعر ، فقد عاد الأمر على أدراجه ، ورجع على حافرته ، (أى، رجعنا من حيث بدأنا) ، واضطررنا اضطراراً إلى « باب المقارنة » من المنهج ، ومهما يكن فى هذا الباب من غمسر وغنت ومشقة ، فلا بد من ارتكابها ، وإلا بقيت المسألة كلها معلقة تعليقاً لا يكاد يفهم ، ويصبح الأمر كله تعنتاً محضاً ، وتحكماً صِرْفاً ، وهذا ليس بحسن ولا بمعقول .

وإذن فهذا بين أبدينا « شعر » مجهولٌ زمانه ، ومجهولٌ أصحابه (وهو الذى يقال له : جاهلى) ، وعندنا أيضاً « شعر » معلومٌ زمانه ، معلومٌ أصحابه ، (وهو الشعر الإسلامى) فلا بدّ إذن من تطبيق « باب المقارنة » من المنهج . فعلى أن أدرس « المجهول » كلّ مرة أخرى ، مُتَمَسِّحاً خصائص تميّز شعرَ شاعرٍ مجهول من شعرِ شاعرٍ مجهولٍ آخر ، حتى أصنّف شعر هؤلاء « الجاهيل » تضييفاً مقارباً للصواب ، وحتى يكاد يصبح كلّ شاعرٍ منهم معروفاً عندى ، ولكن بغير اسم يدلُّ عليه ، ومعروفاً شعره ونمطه ، ثم لا أزال أتقصّى حتى أعرف لشعر هؤلاء الجاهيل « نمطاً جامعاً » إن كان . وما دام الأمر أمر « مقارنة » فعلى أن أدرس ، أو أن أكون دارساً للشعر الإسلامى المعروف كلّه والمعروف أصحابه ، حتى أعرف نمط كلّ شاعرٍ على حدة ، ثم أعرف « النمط الجامع » الذى يدلُّ على أنهم « شعراء إسلاميون » . ثم أقارن ، فإن وجدت « النمط الجامع » فى كليهما متفقاً اتفاقاً لا محيىص عنه ، فذاك شعرٌ إسلامىٌّ كلّه ، وإن وجدتهما مفترقين افتراقاً لا محيىص عنه ، وأحدهما إسلامىٌّ معروف لا شكّ فيه ، فيبقى الآخر « شعراً مجهولاً » ، ولكنه « شعر » لا شكّ فى أنه « شعر » ، يتميّز جميعه بنمط جامع تميزاً ظاهراً . ويتميّز أصحابه الجاهيل بنمط خاص لكل منهم لا أشك فيه . بيد أنه يبقى أيضاً

« شعراً مجهولاً » ، لا أدري أين أضعه ؟ فهو ليس بإسلامي البتة ، فماذا يكون إذن ؟

فإنما أن أسلم بأن « الجن » وضعت هذا « الشعر المجهول » على السنة البشر الإسلاميين ، للذة الوضع لاغير ، ومن هنا جاء تأثير هذا « المجهول » بأنماط مختلفة ، تدل على أصحابها ، وإن لم تدل على أسمائهم وأعيانهم ، ثم ينفرد بنمط جامع يتميز تميزاً ظاهراً من النمط الجامع لشعر البشر الإسلاميين . ثم لا أسلم إلا بهذا ، لأنني لا أستطيع أن أسلم أن « بشرأ شعراء » ، يعيشون في زمان واحد ، فإذا هم قسمان ، قسم معلومة أعيانهم وأسمائهم ، ومعلوم شعرهم وأنماطهم ، وجميعهم على اختلافهم « نمط جامع » يدل على أنهم إسلاميون = وقسم آخر ، مجهولة أعيانهم وأسمائهم ، وقد علمت شعرهم وصنفت أنماطه ، ووجدت لجميعهم على اختلافهم « نمطاً جامعاً » مفارقاً تمام المفارقة للنمط الجامع الذي يدل على الإسلاميين ، هذا محال ، لا ينفص عنه استحالة أن تسمى هذا القسم المجهول « الزوارة » ، وأنت تعني أنهم من البشر الشعراء الإسلاميين . هذا غير مستقيم في العقل . وإذن ، فإنما « الجن » و « لذة الوضع » ، وإلا فلا ، لا أسلم . وهذا شيء محزن .

وإنما أن أرتكب ما لا تحب ، فأصدق « الزوارة » الذين فسدت مروعتهم ، وأسلم لهم تسليماً ، أن هذا الذي أدوه إلينا « شعر جاهلي » محض ، وإن ساءك أن يكون في الشعر ما يمكن أن يسمى « جاهلياً » . ثم لا أفنع حتى أعد هذا الشعر كله أو أكثره دالاً على « الجاهلية » كل الدلالة ، بلا حرج علي في اتباع دليل العقل .

ولم ؟ لأن هذا الذي بين يدي « شعر » . ولأن دراسته على منحه

يتطلب « حقيقة الشعر » ، قد دلّت على أنّه « شعر » له أنماط مختلفة ، دالة على أصحابها ، وله « نمط جامع » ، مفارق لما نعرفه من « النمط الجامع » فى شعر الإسلام ، وهو يحمل أيضاً حقائق تتعلق بفن « الشعر » ، ويحدّق « الشعراء » ، بها يمتنع امتناعاً أن يكون باطلاً منحولاً موضوعاً على لسان « الجاهلية » ، وضعه فى الإسلام « شعراء مجهولون » خَبِثَتْ نِيَّاتِهِمْ ، أو « رواة معروفون أو مجهولون » فسدت مروءتهم = ولائى أيضاً أنكر أن يكون كان فى الناس ، وفى أىّ الأمم شئت ، هذا العدد الضخم من الناس الخبيثاء ، ومن الرواة الفسقة ، يجدون فى أنفسهم من « لذّة الوضع » ، ما يحملهم على صنعة كلّ هذه البراعات بكل هذا الحدق ، ثم يؤثرون الجهالة عن رضئى ، وخمول الذكر عن مشيئة ! فهذا أمر لا أقول مخالف لطبائع الأشياء ، بل ينتفى انتفاءً أن يكون من « طبائع الأشياء » .

فهذا ما يؤدى إليه سبيل المنهج ، فى باب « دراسة الشعر ونقده » ، وفى « باب المقارنة » ، لا ما يؤدى إليه سبيل « الألفاظ المبهمة المرسلّة » ، المحقّوفة بشناعة التحكّم ، ينفى بها المرء ويثبت ، بلا يئنة وبلا حجة . فهذه سبيل فساد ، ثورث الناشئة فساداً أكبر ، هو اعتيادهم أن يقتنعوا بغير دليل من العقل ، وأن يقنعوا بالتسليم لمن يظنون به الخير ، فينزلونه من أنفسهم ومن عقولهم منزلة الحجة والبرهان والدليل . وهذا إلغاءٌ للّعمة التى أنعم الله بها علينا وعلى الناس ، وهى العقل .



هذا شئ ، ثم شئ آخر ؛ ليس من الأمانة أن أدعه سارحاً في  
 غموض الألفاظ بلا بيان ، وهو تعديل الرواة أو تجريحهم . فعسى أن  
 يكون حقاً ، بل إنه لحق ، أن نأخذ أنفسنا بالثقة ، في أمر كل مخبر لنا  
 بخير ، شعراً كان أو غير شعر ، فلا نفارق « الاحتياط ، والشك ، وسوء  
 الظن » ، حتى يتجلى لنا أمر المخبر : أهو للثقة أهل ، أم هو الظن  
 المتهم ؟ فهذا أيضاً باب من أبواب « المنهج » لا يكون « المنهج »  
 منهجاً ، حتى يشتمل على أقسامه وفصوله وحدوده ، وهو أحق شيء  
 بالتقديم ، لأنه ما دام الأمر أمر نأ بجيننا به مخبر ، فعلياً أول كل شيء أن  
 ننظر في حال المخبر : ما هو ؟ ومن هو ؟ وهذا أمر لا يشك امرؤ في  
 صوابه .

وقد تخللت هذه المقالات ضروب من « الاحتياط ، والشك ،  
 وسوء الظن » ، حتى بلغ ذلك مبلغاً في اللغة ، وفي معاني الشعر التي  
 تلقيناها عن القدماء . وكان من أول ما صرحت فيه بذلك ، في المقالة  
 الأولى ، ما قلته في شأن الكتب التي بين أيدينا ، والتي فيها شعور مروى ،  
 فإني قلت : « ثم أضرب شئ أن يتعجل الدارس ، فلا يُنزل كل كتاب  
 منزلته الصحيحة ، بالتحري في أمر مؤلفيها ، ودرجتهم من الإتقان  
 والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا من رواية الشعر »<sup>(١)</sup> .

ثم بيّنت في موضع آخر ، مكان الشك في « كتاب التيجان »  
 لابن هشام ، ثم في ابن هشام نفسه ، ودرجة الثقة به ، في رواية  
 الشعر<sup>(١)</sup> ، ثم في مواضع أخرى من هذه المقالات . فأنا إذن لا أدع  
 « الاحتياط ، والشك ، وسوء الظن » ، ولا أنكره .

(١) انظر ما سلف ، ص :

أما الذى أطرحة طرحاً ، وأنكره إنكاراً ، فهو اتخاذ الاحتياط والشك وسوء الظن ديدناً ، بلا قيد ولاحد ، وبلا بيان عن وجوهه ، وبلا تحديد لمواضعه . فهذا فضلاً عما فيه من الإبهام ، فهو مضربٌ بمن يجعله عادة . وقد قال الجاحظ فى بعض كتبه :

« واعلم أن من عوّد قلبه التشكك ، اعتراه الضعف ، والنفس عروف (أى تلزم ما تعرفه ، فتألفه ، فلا تكاد تنكره) ، فما عودتها من شئ جرت عليه . »

وما دمْتُ قد ذكرتُ الجاحظَ فسأنتُك لك ما قاله منذ ألفِ سنةٍ ومائةٍ وخمسين سنةً ، فإنه يكشف كثيراً مما أريد أن أقوله كشفاً حسناً ينبغى أن لا نجمله . ذكر الجاحظ خبراً غريباً رواه بإسناده ثم قال :

« ولم أكتب هذا (الخبر) لثِقَرِ يه ، ولكنها رواية أحببتُ أن تسمعها ، ولا يعجبني الإقرارُ بهذا الخبر ، وكذلك لا يعجبني الإنكار له ، ولكن ليكن قلبك إلى إنكاره أميل . »

وبعد هذا ، فاعرف مواضع الشكِّ وحالاتها الموجبة له ، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له . وتعلم الشك فى المشكوك فيه تعلماً ، (ما أعجب ما قال الجاحظ!) ، فلو لم يكن فى ذلك إلا تعرفُ التوقف ، ثم التثبت ، لقد كان ذلك مما يُحتاج إليه .

ثم اعلم أن الشك فى طبقاتٍ عند جميعهم ، ولم يُجمعوا على أن اليقين طبقات فى القوة والضعف ، (تأمل الكلام تأملاً طويلاً) .

« والعوائم أقلُّ شكوكاً من الخواص ، لأنهم لا يتوقفون فى التصديق والتكذيب . ولا يرتابون بأنفسهم ، (وهذا كلام جليل) ، فليس

عندهم إلا الإقدام على التصديق المجرد ، أو على التكذيب المجرد ، وألغوا الحال الثالثة من حال الشك ، التي تشتمل على طبقات الشك ، (وهذا كلام أجل) ، وذلك على قدر سوء الظن وحسن الظن بأسباب ذلك ، وعلى مقادير الأغلب .

وسَمِعَ رجل ، مَنَ نظر بعضَ النظر ، تصويبَ العلماءِ لبعضِ الشكِّ ، فأجرى ذلك في جميع الأمور ، حتى زعم أنَّ الأمورَ كُلَّها يُعرف حَقُّها مِن باطلها بالأغلب ، (ما أشبه الليلة بالبارحة ! ) ، وقد مات ولم يُخلف عَقِباً ، ولا واحداً يدين بدينه <sup>(١)</sup> .

فهذا من أعدل الكلام وأجودِه وأنفذِه إلى حقيقة « الشك » وأدلَّه على سُبله . فتركُ تعلُّمِ الشكِّ في المشكوك فيه = أى الغفلة عن تبيِّن طرق الشكِّ ، وعن مواضعه التي يكون الشك فيها واجباً ، وعن وجوهه التي منها يجب الشكُّ أو يسقط الشكُّ ، وعن المشكوك فيه ، متى يكون الشك فيه نافعاً ، ومتى يصبح الشك غير نافع . وهو ما سمَّاه الجاحظ : « الحال الثالثة من حال الشك التي تشتمل على طبقات الشك » = تركُ تعلُّمِ ذلك تعلُّماً ، وترك تبيِّن حدوده وفصوله وأقسامه ، مُفضِّص إلى الخلط بين ما يصح الشك فيه ، وما لا يصح فيه الشك .

ونحن لا نتخذ الاحتياط والشكِّ وسوءَ الظنِّ مذهباً إلا لتمحيص الأشياء وتجليتها وتخليصها من الخلط ، فإذا أفضى ما اتخذناه مذهباً إلى الخلط ، كان الأمر عجباً من العجب . فمن أجل ذلك لم يكن من صواب الرأي أن تتعلم « المنهج » تعلُّماً حتى تصل إلى « الشكِّ » ، بل أن تتعلم الشكِّ تعلُّماً حتى تصل إلى « المنهج » .

(٢) انظر ما سلف ، ص .

والقضية عندنا في « باب الشك واليقين » من المنهج هي :

هؤلاء « رواة » حملوا إلينا « شعراً » . هذه هي القضية . فينبغي أن نعلم : أين يكون موضع الشك في هذه القضية ذات الطرفين ؟ وأين يكون الشك منتجاً ؟ وأين يكون غير منتج ؟ فالشك جائز أن يقع على أحد طرفي القضية أو عليهما معاً ؛ جائز أن يقع على « الرواة » ، وجائز أن يقع على ما رووا ؛ وهو الشعر ، وجائز أن يقع عليهما معاً .

أما وقوعه عليهما معاً ، فبل النظر في صحة وقوعه على أحد طرفي القضية ، فجهل بطريق « الشك » كله ، وإنما هو ما سمَّيْتُهُ « خَلْطاً » ، وما سمَّاه الجاحظ : « الإقدام على التكذيب المجرد » ، وهو شبيه بعمل الرجل الذي ذكره الجاحظ ، وهو الذي شدا طرفاً من علم الكلام ومن الفلسفة ، فأجرى « الشك » في جميع الأمور ، ثم مات ولم يخلف عقباً يخلفه على مذهبه ، ولم يترك أحداً يدين بدينه في إطلاق الشك ، وفي إجرائه على جميع الأمور بلا معرفة بطبقات الشك ولا بحالاته . فالمدُّمُ ، إذنً ، هو : الشك في أحد طرفي القضية .

أما الشك في « الرواة » ، وهو أول طرفي القضية ، فلا يمكن أن يكون مردوداً إلى أنفسنا ، أو إلى خبرتنا بالرواة وعلما بأحوالهم علماً مباشراً ، لأننا لم نعاشرهم ، ولم نمتحن بأنفسنا ما هم عليه من صدق أو كذب ، ولا سبيل إلى تمحيص أمرهم إلا بأخبار رويت عنهم تتهمهم بالكذب ، أو تُقرُّ لهم بالصدق . فعلياً أن نستقصي ما استطعنا جميع الأخبار التي تجرح كل راوٍ منهم أو تعدُّله ، فإن انفتحت الأخبار على تجريحه ، فهو خليق أن يُعدَّ « متهماً » . وإن انفتحت الأخبار على تعديله ، فهو خليق أن يُعدَّ « ثقة » ، وإن اختلفت الأخبار في تجريحه

وتعديله ، لم نستطع أن نجعله « متهماً » أو « ثقة » بل نتوقف في أمره .  
ثم لا يجوز التسليم للمجرح أو المعدل إلاً بدليل من العقل ، وإذن  
فلا سبيل لنا إلا أن نعود إلى « نَقْلَةِ الأخبار » أنفسهم ، فنعاملهم معاملة  
« الرواة » فى الجرح والتعديل ، لأنَّ صاحب الخبر عن الرواة راوٍ أيضاً ،  
فلابد من توثيق « صاحب الخبر » أو اتهامه أيضاً ، وإما من طريق  
« الأخبار » عنه أيضاً ، وإما من طريق البحث عن الأسباب التى كانت  
خليفة أن تحمله على تجريح « راوى الشعر » ، أو تعديله . وهكذا  
دواليك ، ثم لا يجوز لنا نحن فى زماننا أن نحكم بالجرح أو بالتعديل بغير  
هذا الاستقصاء المتتابع ، وبإظهار الدليل من العقل ، على ثبوت  
« الأخبار » أو بطلانها ، من وجه لا يختلف فى صحته أحد ، وإلاً  
حكمتنا بالجرح أو بالتعديل حُكْمًا بلا بَيِّنَة .

هذا صريح النَّظَرِ فى مسألة « الشك » فى الرواة . وإذن ، فعندنا  
ثلاثة أصنافٍ من « الرواة » ومن « أصحاب الأخبار » ، وهم رواية  
أيضاً : رواية عُدُولِ ثِقَات ، ورواية مُجْرَحُونَ مُتَّهَمُونَ ، ورواية موقوفون  
بين الجرح والتعديل ، وبقي صنف رابع : رواية مجهولون ، أى مجهولة  
أحوالهم ، معروفة أسماءهم أو غير معروفة ، وهذا الصنف الرابع خليق أن  
يكون مجروحاً بجهالته .

فهذه أصناف « الرواة » سواء كانوا رواة شعر ، أو رواة أخبار ، أو  
رواة حديث عن رسول الله ﷺ ، وليس وراء هذه الأصناف الأربعة  
خامس .

وإما شقت هذا البيان الموجز إيضاحاً وتبييناً ، لأنَّ مسألة  
« الشك » ممَّا كَثُرَ فيه التَّمويه استخفافاً بالعقل ، وحتى لا ينخدع أحد

بخبرٍ أو خيرين يسوقهما غيرُ أمينٍ على العقل ، ويحتجُّ بهما على هواه ، فيدُمِّرُ بهما « الرواة » وما رَوُوا = وإن كان طريقي في هذه المقالات خاصة غير هذا الطريق في الاحتجاج والإبانة ، مع أنه فصلٌ من فصول « باب الشكِّ واليقين » من المنهج .

وأما طريقي هنا في هذه المقالات ، فهو التسليمُ بأسوأ أحوالٍ أحدِ طرفي القضية ، أعنى « الرواة » ، ولكن بلا غفلة عن الطرف الآخر ، وهو « الشعر » ؛ لأنَّ القضية مركبةٌ منهما جميعاً ، وسبيل « الشك » في الطرف الأول ، وهو الذي وصفته لك آنفاً ، غير سبيل « الشك » في الطرف الثاني وهو الشعر . وسأوضح لك الأمرَ توضيحاً لاخفاءً معه ، وبغير تمويه عليك .

فأنا أسلمُّ بأنَّ « الرواة » مجرَّحون متَّهمون ، مجرَّبٌ عليهم الكذبُ في أنفسهم ، أى في حياتهم ، معروفون بالفسق وبالجحون وبالزندقة وبفساد المروءة ، ثم بالتورط في نوازع السياسة ، وفي عواطف الدين ، وفي شهوة التحدث والقصص ، وفي ضغائن العصبية والشعوبية ، وفيما شئت من خبائث البدن ، وخبائث النفس .

فجاءنى هؤلاء « الرواة » الذين وصفْتُ صفتهم ، وقالوا : « هذا شعرتُ جاهليّ » فاحمِلُهُ عنا . فأقول : لا ، لا أحمله عنكم ، أنتم مجرَّبٌ عليكم الكذب في أنفسكم ، ومنكم فسقة زنادقة مُجبان ، قد فسدت مروءتهم ، ومنكم المسلم المتحمس في دينه ، ومنكم الخارجيّ المُستقتل ، ومنكم الشيعيّ المحترق ، ومنكم القاصّ المغزى بالقصص ، ومنكم الشعوبى المضطغن على العرب ، فأنا بشكّي فيكم أشكُّ في هذا « الشعر » ، فهو ليس بشعيرِ جاهليّ ، بل هو شعرتُ وضعتموه بفسقكم

وبزندقتمكم وبفساد مروءتكم وبأهوائكم على لسان الجاهلية ، إنّه  
« شعز » مصنوع موضوع لا أحمله .

فهل ترانى أنصفتُ القومَ حين جعلتُ ما يقدر في خلالتهم قادحاً  
في « الشعر » نفسه ، فأخرجه بالشك في خلالتهم من أن يكون  
« جاهلياً » ، إلى أن يكون « موضوعاً مصنوعاً في الإسلام » ؟ لا أظننى  
أنصفتُ ، ولا أظننى أصبتُ طريق الشك .

فاولُ كلِّ شيءٍ ، أنى خالفتُ حُكم البداهة ، وحكم العقل  
جميعاً .

أما حُكمُ البداهةِ ، فإنه لا يوجد في هذه الدنيا رجل كاذب  
البدن ، ولا رجلٌ صادق البدن ، ولا رجل عالم البدن ، ولا رجل جاهل  
البدن ، ولا رجل مؤمن البدن ، ولا رجل زنديق البدن = أى لا يوجد  
رجل كاذبٌ كُلهُ ، أو صادق كُلهُ ، إلى أن تنتهى من هذه السلسلة =  
فيستحيل إذن ، من طريق البداهة على الأقل ، أن أشكُّ في كل خبر  
يأتينى به مجرّبٌ عليه الكذب ، أو مجرّبٌ عليه الجهل ، أو مجرّبٌ عليه  
الزندقة أو الفسق أو الهوى ، أو ما شئت ، على التغليب ، أو كما قال  
الجاحظ : « على قدر سوء الظن وحسن الظن بأسباب ذلك ، وعلى  
مقادير الأغلب » . ثم لا أكتفى بالشك حتى أبلغ اليقين في تكذيبه  
وإطراح كلِّ ما يجيئنى به من خبر ، هذا مستحيل فاسد .

وأما طريقُ الديانة ، وهو ما اشتقَّ منه الجاحظ بيانه عن طُرق  
« الشك » ، وما استنبطه علماء الأمة منذ ثلاثة عشر قرناً من نص  
كتابهم ، وساروا عليه في جلِّ علومهم ومعارفهم ودراساتهم ، فهو أن الله  
تعالى أنزل على نبيهم فيما أنزل من كتابه ، في سورة الحجرات :

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصِيبُكُمْ عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ ﴾ [ آية : ٦ ] . فسُمِّيَ الجائئ بالخبر « فاسقاً » ، ففسق سبحانه المُخْبِرُ ، ولم يفسق الخبر الذي جاء به ، لأنه لو فسق الخبر من جزاء تفسيق المُخْبِرِ ، لأمرهم بترك الشك ، ثم يبطل خبره ويتكذبه ، وهذا هو ما قال فيه الجاحظ : « والعوام لا يتوقفون في التصديق والتكذيب ، فليس عندهم إلا الإقدام على التصديق المجرد ، أو التكذيب المجرد ، وألغوا الحال الثالثة من حال الشك ، التي تشتمل على طبقات الشك » . هذا طريق الخطأ ، ولكن جهل الإنسان يسرع به إلى هذا الطريق ، فأنزل سبحانه هذه الآية ، كما أنزل كل كتابه ، ليعلم الإنسان طريق الصواب بالعقل ، ففسق حامل الخبر ضربة لازب ، ولكته أمر المؤمنين أن لا يعجلوا إلى تكذيب خبره الذي جاء به أو تصديقه . ثم أمرهم أن يتوقفوا فيه بالشك في صدقه أو كذبه ، ثم أمرهم أن يتبينوا الخبر ، ويتبينوا منه بكل وجوه التبين والتثبت ، فإن وجدوا الخبر صادقاً لم يضره أن يكون حامله فاسقاً ، وإن وجدوا الخبر كاذباً ، فلم يأت الكذب من قبيل فسق المُخْبِرِ ، بل من قبيل تبين المؤمنين وتبنتهم من كذبه بالعقل وبالادلة وبالحجة وبالبرهان .

وطريقُ البدهة في الفطرة والنظر ، وطريقُ الديانة في التعليم والتطبيق ، يهديان العقل إلى طريقه الذي إن خالفه ذو عقل أخطأ ، وإن لزم جادته واستمسك بعززه أصاب . فليس يسعنا لا في البدهة ولا في الديانة ولا في العقل أن نفسق « أخبار الرواة » لمجرد فسقهم هم في أنفسهم . وعلى هذا القياس نفسه لا يسعنا أيضا أن نبرئ « أخبار الرواة » لمجرد براءتهم هم في أنفسهم ، فإن الكاذب ، يحمل الخبر الصادق ، وكذبه في نفسه ليس يقدح في صدق خبره ، وصدق خبره لا



يدفع عنه ما جُرِّبَ عليه من الكذب حتى استحقَّ أن يُسَمَّى « كاذباً » = وكذلك الصادق ، يحمل الخبر الكاذب ، وصدقه في نفسه ، لا ينفى الكذب عن خبره ، وكذب خبره لا يدفع عنه ما جُرِّبَ عليه من الصدق ، حتى استحقَّ أن يُسَمَّى صادقاً .

فكذبُ « الأبدانِ » أو صدقها لا يتعدى إلى الأخبار فيجعلها كاذبةً بكذب « البدنِ » ، أو يجعلها صادقةً بصدقها . فمهما بلغ حال « الرواة » من فساد الدين وفساد المروءة ، ومن غلبة الهوى وقبح الطويّة ، وما شئت من خبائث النفس وخبائث البدن ، فالشعر الذي حملوه إلينا وقالوا : « هذا شعر جاهلي ، فاحملوه » ، لا نستطيع نحن ردّه ، ولا نستطيع أن نتهمهم بوضعه على لسان الجاهلية لمجرد فسوق انغمسوا فيه ، أو لمجرد كذب جُرِّبَ عليهم ، أو لمجرد هوى غالب ، أو لمجرد قبح طويّة = بل الواجب علينا أن نستجيب لداعي الفطرة والبداهة ، وأن نسمع ونطيع للذي أمرنا به ربنا ، فنتلقى عنهم هذا الشعر ، ثم لا نعجل عجلة الجهال في الإقدام على تكذيبهم أو تصديقهم ، بل نتوقف بالشك ، ثم نتبين ونتثبت بكل وجوه التبين والتثبت .

ولا سبيل إلى التبين والتثبت ، سواء أكان « الرواة » فسقةً متهمين لا ينتابنا شك في فسقهم واتهامهم ، أم عدولاً مأمونين ، عرض لنا الشك في الذي رووه من « الشعر » نفسه ، على وجه يؤدي إلى إثبات أنه شعري له « نخط خاص » و « نخط جامع » يدل على أنه « شعري جاهلي » أو « نخط جامع » ينفى عنه أن يكون « إسلامياً » .

فانتهينا إذن إلى ما قدمناه آنفاً في « باب دراسة الشعر ونقده » وفي « باب المقارنة » . وكذلك صار كل حكم على كل « شعر » يقال

له « شعر جاهلي » ويقدم فيه بأنه « موضوع مصنوع في الإسلام على لسان الجاهلية » ينبغي أن لا يكون مبنياً على اتهام « الزوارة » في أنفسهم أو في دياناتهم أو في دياناتهم أو في أهوائهم ، بل يجب أن يكون مبنياً على دراسة « الشعر » نفسه . وكذلك يتبين أيضاً أن الشك في الطرف الثاني من القضية : « رواة حملوا إلينا شعراً » ، وهو الشك في « الشعر » سواء أكان الزوارة فسقة متهمين أم عدولاً مأمونين ، لا سبيل إليه إلا من يأتي المنهج أيضاً ، وهما « باب دراسة الشعر ونقده » و « باب المقارنة » .

هذا قدرٌ صالح من « باب الشك واليقين » من المنهج ، إذا وقعت فيه القضية : « رواة حملوا شعراً » فموضع الشك فيها ينبغي أن يقع على « الشعر » . أما إذا وقع الشك على أحد طرفي القضية وهو « الزوارة » فالشك غير منتج ، وإذا وقع على طرفها الثاني وهو « الشعر » فهو شكٌ منتجٌ . وموضع الفصل في هذا « الشك المنتج » نلتمسه فيما أسلفنا بيانه في « باب دراسة الشعر ونقده » و « باب المقارنة » من المنهج . ورحم الله علماء هذه الأمة .

\* \* \*

ولا تحسبن أن هذا الذي جئت به يدعاً أنا مبتدعه ابتداءً ، أحب أن أذكر في الناس بافتراعه . هذا باطل ، فما أنا إلا امرؤ ابتلى ابتلاءً طويلَ الأمد ، منذ كانت « محنة الشعر الجاهلي » فأخذ الكزبُ بأكظاميه (أى بمخارج النفس منه) ، منذ سنة ١٣٤٤ من الهجرة إلى سنة

١٣٥٢هـ = (١٩٢٦-١٩٣٤م) ، ثماني سنوات طوال ، لم يكن له فيها هم سوى « الشعر » أيّاً كان ، جاهليّاً أو إسلاميّاً ، عربيّاً أو غير عربي ، ثم جاء لطف من الله « فَنفَسَ عَنْ سَمِيهِ حَتَّى تَنفَسَا » ، كما يقول الفرزدق ، فاستقبل مهبط نسائم الحرية ، تم مضى طليقاً يستروح نفساً بعد نفس ، بلا كَرْبٍ يَعْثُمُهُ ، ولا غَيْظٍ يَتَجَرَعُهُ . وعندئذٍ يبتين له تدليس من دلس ، وتمويه من هوّه ، فرأى في صحوته ما لم يكن يراه في وَسْوِيهِ ، ولن أقصّ القصة ، فإنّها تطول ، وقد مصى منها طرف .

وحسبي هنا أن أذكر فضل رجل واحد من أئمة النقاد القدماء عليّ ، اتخذ الناس ما قاله وما رواه أصلاً مؤثراً به ، لأنّه تعرض في كتابه لضروب قليلة من وضع الشعر على السنة الجاهلية والإسلام ، ولشيء من مطاعن الزّواة بعضهم على بعض ، وهم متعاصرون متحاسدون ، ثم أغفلوا ، وساقوا من أصباخ لهم إلى الغفلة عمّا قاله في تخليص الشعر الجاهلي والإسلامي وتمحيصه من وضع الوضاعين وتزييف المزيفين . وهذا الرجل هو « محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) فإنّه لما كشف عنى غمّ ما كنت فيه ثماني سنوات ، وعدتُ أقرأ كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، دلّني ما فيه على إيجازه بالإشارة واللّمح ، إلى الأساس الذي بنى عليه القدماء نظرهم في رواية الشعر الجاهلي لتمحيصه وتخليصه . فأخذتُ طريقه ، وسيرتُ على جادّته . فإنّه أعلمنا - رحمه الله - في أول كتابه أنّه كان على زمانه شعر « مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه من أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء » . ثم قال : « وقد اختلفت العلماء بعدُ في بعض الشعر ، كما اختلفت في بعض الأشياء . أمّا ما اتفقوا عليه ، فليس لأحد أن يخرج عنه » .

فدلّنى هذا على شيئين : أولهما ، أنّ أمر « الشعر » وتمحصيته ،  
مقدّم على النظر في أمر « الرواة » . والآخر : أنّ العمل في تمحيص  
« شعر الجاهلية » عمل كان قد تمّ ، وأنّ « العلماء » بالشعر كانوا قد  
اتفقوا على جمهوره ، واختلفوا في بعضه .

ثم عقّب على هذا بعمل هؤلاء « العلماء » بالشعر ، فذكر أنّ  
للشعر صاعَةً وثقافة ، يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم  
والصناعات ، منها ما تتقّفه العين (أى تميّز صحيحه من زائفه ) ، ومنها  
ما تتقّفه اليد ، ومنها ما يتقّفه اللسان . ثم ضرب أمثالا كثيرة على  
ذلك ، فقال : « من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يُعرف بصفة ولا وزن دون  
المعاينة ممّن يبصره ، (أى من يُدرك كُنْهه وحقيقتَه بالنظر) ... ومنها  
البَصْرُ بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده ، مع تشابه لونه ومثله  
وذَرعه ، حتى يضاف كلّ صنف إلى بلده الذى خرج منه ... وكذلك  
البَصْرُ بالرقيق ، فتوصفُ الجاريةُ ، فيقال : ناصعةُ اللون ، جيدةُ  
الشطْب ، نقيّة الثغر ، حسنة الأنف ، جيّدة الثهود ، ظريفة اللسان ،  
واردة الشعر ، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار وبمائتى دينار ، وتكون  
فى أخرى بألف دينار وأكثر ، لا يجد واصفُها مزيداً على هذه الصفة ...

ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء : إنه لندى الحلق ، طلُّ  
الصوت ، طويل النفس ، ويوصف الآخر بهذه الصفة وبينهما بؤن  
بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة يُنتهى  
إليها ولا علم يُوقَف عليه . وإن كثرة المدارس لتعدي على العلم به ،  
فكذلك الشعر ، يعرفه أهل العلم به .

فدلّنى هذا على أمور : منها أنّ العلم بالشعر كالعلم بسائر هذه

الأشياء التي ضرب بها الأمثال ، مردودٌ كلّه إلى أنفسِ الأشياء ، لا إلى الخبيرِ عنها ، ولا إلى صفاتها . فإذا أتاك آتٍ صدوقٌ أو كذوبٌ بلؤلؤةٍ وقال : هذه لؤلؤةٌ جيدةٌ ، فالإخبارُ عنها بأنّها « لؤلؤةٌ » ونعتها بأنّها « جيّدةٌ » ، لا يغنى فيهما صدقُ الآتى بها ولا كذبُه ، إنّما تغنى فيها معاينةُ الخبيرِ البصيرِ الذى طال فحُصُّهُ للؤلؤِ ، فاكْتَسَبَ الخيرةَ حتّى صار يدركُ فضلَ لؤلؤةٍ على لؤلؤةٍ ، وحتى أصبحَ يستطيعُ أن يميّزَ صِنْفَها ، ومعدنَها ، ومن أىِّ مَعايِصٍ جىءَ بها . وكُنْه اللؤلؤةُ هو الدالُّ على ذلك ، لا الخبيرُ عنها ولا الصّفةُ . وإذن ، ففى « اللؤلؤةُ » الدليلُ الذى يدلنا على صِنْفِها ، وعلى معدنِها ، وعلى المَعايِصِ الذى تولّدت فيه واستوت . وكذلك كلُّ شىءٍ ممّا ضرب به المثل .

وكذلك « الشعر » ، لا يضربُ الشّعْرَ حامِلُه ، وصدقه فى نفسه أو كذبه ، والأمر مردود فيه إلى نَفْسِ « الشّعْر » ، فهو الذى يتضمّن الدليل على صحّة نسبته إلى الجاهلية أو بُطلان هذه النسبة ، وصدقُ الراوى أو كذبه لا يُغنى عنه ولا يقدح فيه .

فمن أجل ذلك أتبعَ « محمد بن سلام » ، رضى الله عنه ، هذا البيان بخبرين يبيّنانه ، فقال : « قال خلّاد بن يزيد الباهلى لخلف بن حيّان أبى مُحَرِّز ، وكان خلّاد - حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله - بأبى شىءٍ تردُّ هذه الأشعار التى تروى ؟ (يعنى أشعار الجاهلية) ، قال خلف : هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم ا

قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشّعْر منك ؟ قال : نعم ا

قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر ممّا تعلمه أنت . هذا الخبر الأول . ثم قال : « قال قائل لخلف : إذا سمعتُ أنا بالشعر

أستحسنته ، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك . قال له : إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته ، فقال لك الصّراف : إنه رديء ! فهل ينفعلك استحسانك إياه ؟ » .

فدلّنى ابن سلام على أن الطريق إلى تمييز صحيح الشعر المنسوب إلى الجاهلية من سقيمه ، كان يتولّاه « العلماء بالشعر » كخلف وغيره ، وكان الأمر كله مردوداً إلى فحص الشعر نفسه ، لا إلى الفحص عن حال الرواة فى الصدق والكذب وسائر الحلائى .

ودلّنى أيضاً على أن رجلين من العلماء بالشعر ؛ هما خلاد وخلف ، ذكرا المصنوع والموضوع من الشعر على لسان الجاهلية ، فكان أحدهما أعلم من الآخر بثقافة الشعر وتمييزه ، فلم يردّا الأمر إلى حال الرواة ، بل إلى كُنه « الشعر » نفسه ، ففيه وحده الدليل الذى يميّز صحته من بطلانه .

ثم مضى ابن سلام يذكر طبقات العلماء بالشعر واللغة ، حتى انتهى إلى ما كان بدأ به من ذكر الشعر الموضوع المصنوع المفتعل ، فقال : إنّ العرب فى الإسلام ، لما راجعت رواية الشعر ، استقلّ بعضُ العشائرِ شعَرَ شعرائهم فى وقائعهم ، فأرادوا أن يلحقوا بمن لهم الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم قال : « ثم كانت الرواة بعدُ ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت » . ثم عقّب بعد ذلك بهذه المقالة التى دلّنى فيها على أن « العلم بالشعر » كفيل بأن يُميّز الصحيح من الموضوع ، وأنّ الوسيلة إلى ذلك ممكنةٌ ، وذلك حيث قال : « وليس يُشكّل على أهل العلم زيادةُ الرواة ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولّدون ، ( أى ما قالته العشائر على ألسنة شعراء جاهليتها ) ، وإنما

عَصَلْ بهم (أى استغلق وشقّ عليهم) أن يقولَ الرَّجُلُ من أهل البادية من ولد الشعراء (يعني فى زمن الإسلام) ، أو الرجلُ ليس من وُلْدِهِمْ ، فَيُشَكِّلُ ذلكَ بعضَ الإِشْكَالِ .

فَدَلَّنِي ذلكَ على أن العلماء بالشعر من القدماء ، لم ينظروا إلى حالِ الرِّوَاةِ ، بل نظروا إلى « الشُّعْر » نفسه ، وأنهم قادرون على أن يجدوا فى الشعر الدليلَ الذى يقطعُ بأنه « موضوع » وضعتهُ الرِّوَاةُ ، وأنهم قادرون على أن يجدوا فيه الدليلَ الذى يَدُلُّ على أنه شعر مولد فى الإسلام ، وإن كانت عشائرتهم هى التى وضعته .

ودلَّنِي أيضاً على أنّ ذلكَ لم يكن يُشكِّلُ على العلماء بالشُّعْر . أمّا أن يقولَ الرَّجُلُ من ولد الشعراء أو من غير ولدِهِمْ ، من أهل البادية فى الإسلام ، شعراً ينسبه إلى أبيه الجاهلى أو الإسلامى ، فإنّه يشقُّ على بعض العلماء بالشعر ، ويُشكِّلُ بعضَ الإِشْكَالِ ، ولكنَّ حُسْنَ البَصْرِ بالشعر كَفَيْلٌ بتمييز صحيح ذلكَ من باطله .

وهذا السياقُ الذى سَفَّتهُ دالُّ كَلِّ الدَّلالةِ على أن هذا الأمر قد فُرِّغَ منه ، أو من أكثره ، منذ زمان ابن سلام ، فى أمر تمحيص رواية شعر الجاهلية وشعر الإسلام . والذى انتهى إلينا نحن منه ، هو الذى اتفقت العلماء عليه ، والذى قال فيه ابن سلام : « ليس لأحد أن يخرج عنه » . وانتهى إلينا أيضاً بعض ما اختلفوا فيه . أمّا الموضوع المصنوع الذى ميّزته « العلماء بالشعر » ، فقلُّ ما وصل إلينا منه شئ .

فإذا كان قد بقى لنا شئ نفعله فى زماننا ، فهو أن نهتدى نحن إلى ما كان معروفاً عندهم بالتذوق والخبرة والمدارسة ، لقرب عهدهم من زمان الجاهلية ، ثم نحاول أن نؤسِّسَ معرفةً صحيحةً سليمةً غير مموَّهة ،

تَكْفُلُ لَنَا أَنْ نَقْفَ عَلَى أَنْمَاطِ شَعْرِ الشُّعْرَاءِ فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَالْإِسْلَامِ ، ثُمَّ أَنْ نَقْفَ عَلَى « النَّمَطِ الْجَامِعِ » لِلشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ ، وَ « النَّمَطِ الْجَامِعِ » لِشَعْرِ الْإِسْلَامِ ، وَعِنْدئِذٍ يَتَّحِلُ لَنَا مَا اسْتَطَعْنَا ، أَنْ نَكْتَسِبَ خَبِرَةً كَخَبِيرَتِهِمْ ، عَنْ طَرِيقِ الدِّرَاسَةِ ، بِأَنْ نَوْصِلَ أَصُولاً جَدِيدَةً تَهْدِينَا بِالْبَيَانِ وَالْفَحْصِ وَالْمَعْرِفَةِ ، إِلَى مَا اهْتَدَوْا إِلَيْهِ هُمْ - رَحِمَهُمُ اللَّهُ - بِالْفِطْرَةِ وَالسَّلِيْقَةِ وَالتَّدْوِقِ وَالْمَدَارَسَةِ أَيْضاً .

وَعِنْدئِذٍ بَدَأْتُ طَرِيقِي إِلَى « الْمَنْهَجِ » الَّذِي فَصَّلْتُ أَمْرَهُ ، فَإِنْ أَصَبْتُ بِفَضْلِ مِنَ اللَّهِ وَحْدَهُ ، وَإِنْ أَخْطَأْتُ ، فَلَسْتُ بِأَوَّلَ مَنْ زَلَّ ، وَلَا بِآخِرٍ مِنْ ضَلَّ . وَأَسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِمَّا خَطَّ الْقَلَمَ .

\* \* \*

وَالآنَ فَرَعْتُ مِنَ الْقَضِيَّةِ الْأُولَى ، أَوْ كِدْتُ ، وَهِيَ « قَضِيَّةُ الْفَضْلِ فِي نِسْبَةِ الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ » ، وَهِيَ قَضِيَّةٌ قَدِيمَةٌ ، كَمَا بَيَّنْتُ فِيمَا سَلَفَ ، وَلَكِنَّهَا عَادَتْ فَوُؤِدَتْ فِي زَمَانِنَا مِيلَاداً حَدِيثاً خَبِيثاً . ثُمَّ لَا أَدْرِي ، (وَلَا تَصَدَّقْنِي ، فَعَسَى أَنْ أَكُونَ دَارِيَا ۱) ، كَيْفَ تَحَوَّلَتْ مِنْ قَضِيَّةٍ أَدْبِيَّةٍ خَالِصَةٍ ، فَصَارَتْ زَلْزَالاً نَسَفَ الصُّرُوحَ الشُّوَامِخَ نَسْفًا مِنْ قَوَاعِدِهَا ، لَا مِنْ حَيْثُ تُبَوِّئُهَا فِي أَنْفُسِهَا ، بَلْ مِنْ حَيْثُ تُبَوِّئُهَا فِي أَنْفُسِ الْوَرَثَةِ الَّذِينَ آتَتْ إِلَيْهِمْ فِيمَا آلَ مِنْ تَرَاثِ الْأَبَاءِ وَالْأَجْدَادِ ؟

وَسَأَخْتَمُ هَذِهِ الْمَقَالَاتِ بِتَارِيخٍ مُوجِزٍ لِهَذَا الْمِيلَادِ الثَّانِي ، وَبَعْضُ مَا كَانَ مِنْ آثَارِهِ ، لِيَكُونَ لَنَا عِبْرَةٌ وَحَزَنًا ، إِنْ كَانَ بَقِيَ فِي أَنْفُسِ الْأَجْيَالِ النَّاشِئَةِ مَكَانًا لِلْعِبْرَةِ وَالْحَزَنِ !



ولكنه شئ ينتعش في صدرى ، من الرجُل الذى وُلِدَتْ هذه القضية على فراشه ميلاداً حديثاً ، لا أكاد أذكر اسمه ، حتى أشتهى أن أصف سخنته وهيبته ، وأوّل ما يفجؤك من معارفه ، وأسرع ما يقع فى نفسك من مرآته .

فأوّل ما تأخذه العين من ملامحه ، أنّها ترى مُرَوِّضَ نُمُورٍ فى جِير وَحْشٍ (جِير الوحش ، بكسر الحاء ؛ هو ما نسميه اليوم : « حديقة الحيوان ») ، فى عينيه الجرأة والحذر ، والثبات والمراوغة ، والنفاذ والمكر ، والمسألة والحقد ، وفى أنفه الغضب المكتوم ، والهياج المتلهّب ، وفى شفثيه التصميم المُطْبِق ، والفرع الذى يطير شِعاعاً ، وفى لَحْيَيْهِ القسوة المجنونة ، والخضوعُ المستكين ( اللحنى ، بفتح اللام وسكون الحاء ، جانب الوجه من قِبَل الفَكِّ ) . أمشاج من النقائص ذاب بعضها فى بعض . ثم لا تكاد تجد على جبينه أو فى محيائه ، مهما حدّقت أو حدّدت النظر ، بصيصاً خافتاً يُسفر عن تثقيبِ أنار العقل ، أو تهذيب صقل النفس ، ما هو إلا مُرَوِّضُ نُمُورٍ ، مفلطوّر على ذلك ، مصبوّب عليه صبباً . فإذا ما قيل لك : « هذا هو الأستاذ داؤد صمويل مرجليوث ، ثمرة من ثمار أشجار الدردار بأكسفورد ، وإمامٌ إنجليزى مستشرق ، وعضو فى بعض مجامع بلاد العرب ، وناشر كتب عربية قديمة ، ومؤلف ومؤرّخ ، وصاحب أفكار ! » . أَظْلَمَتْ عينك التى بها نظرت وأبصرت ، وغبت عن عقلك الذى به توسّمت وتفرّست ، وقلت لنفسك : « استراح من لا عقل له ! » .

لا علينا ! كانت « قضية الفصل فى نسبة الشعر الجاهلى » سواء فى مسألة الوضع ، أو فى نسبتته إلى أشخاصٍ شعراء بأعيانهم ، وقع الاختلاف فى نسبة بعض الشعر إلى عدد منهم ، أو فى نسبتته إلى

أشخاص شعراء ، بعضهم جاهليّ ، وبعضهم إسلامي ، كانت فضية قديمة فزغ القدماء من تمحيصها بعض التمحيص . فكان من غير المعقول أن لا تُولد ميلاداً جديداً ؛ إمّا في زماننا ، وإمّا بعد زماننا . ولكن كان من تصاريّف قدر الله الذي لا ندرك كُنْهه ، أنّ هذه الفضية أُجهضت قبل ميقاتها على يد هذا الرجل الذي وصفت ، « مرجليوث » .

ولم يكن « مرجليوث » أوّل من أثار مسألة التشكُّك في بعض الشعر الجاهليّ ، فإن جماعةً من « طائفة المستشرقين » ، قالوا فيها بأقوالهم من قبله ، ولأسبابٍ بعضُها ظاهرٌ وبعضُها خفيّ ، ولكنها جميعاً كانت في حدود الخطأ الآتي من فساد المعرفة ، أو في حدود الخطأ الآتي من غلبة الهوى . أمّا « هذا مرجليوث » فإنّه تخطّى ذلك كله مُقديماً بأمشاج طبائعه التي وصفت آنفاً ، فأدخل يده فأجهض القضية . وكان ذلك من فعله في حدود سنة ١٩٠٥ من الميلاد ، وبالجزء والنزق ، ادعى أنّ الشعر الجاهليّ كلّهُ مصنوع موضوع في الإسلام على نَمَط القرآن .

فلم يُطلق « سرتشارلز لايل » هذا القدر من التفخّم ، فأشار إليه في مقدمة ديوان « عبيد بن الأبرص » ، الذي طبعه سنة ١٩١٣م ، وقال : « إنها لنزوةٌ من نزوات الأوهام أن نظنّ أنّ جمهرة شعر الجاهلية مصنوعٌ في زمن الإسلام ، صنعه علماء كانت حياتهم مخالفة كلّ مخالفة لحياة الجاهلية ، وفي عالم تبدّل من جذوره كلّ التبدّل ، فباين زمانه زمان العرب البداة الذين عاشوا في الجاهلية » .

ثم ألحّ « مرجليوث » على نزوته ، فعاد إليه « لايل » مرة أخرى في مقدمة ترجمته لشعر « المفضليات » ، وهو الذي طبَعه سنة ١٩١٨م ، فذكر رأى « مرجليوث » « الذي يثير العجب » ، كما

قال ، حين كتب فصلاً جيِّداً لا بأس به ، فقال فيما قال : « أمّا أن نقرر ، كما فعل أحدُ الدارسين المحدثين ، أنّ الشعر العربي الجاهلي كلّهُ منحول مُبْتَعَل ، استناداً إلى ما يُرمى به حماد وخلف ، فذلك مقاطعة لكل وجوه الرأى فى القضية » . تم قال أيضاً : « أمّا شعْرُ الجاهلية ، فجائز أن يكون احتذاه حمّاد وخلف ، إلّا أن « الاحتذاء » نفسه دالٌّ على وجود « مثال » يُحْتَذَى . فأن ندعى أنّ « الحذاء » هو وحدَه الذى بقى ، ولم يَبْقَ شَيْءٌ من « المثال » الذى احتذى ، فأخشى أن يكون غير موافق لصريح العقل » .

ولكن « هذا مرجليوث » صمّم تصميم المروض ، الذى سَعَت الجراخ فسوته وغلظته ، فلم يزل يدور بينة ويسرة ، حتى كان شهر يولييه ١٩٢٥م ، فنشر فى « مجلة الجمعية الملكية الآسيوية » بحثاً مستفيضاً ، جمع فيه كل عزائمه ، بعنوان « أصول الشعر العربى » ، وخلط فيها ما شاء أن يُخلط ، منفرداً بهذا التخليط ، وقد خلا له الجوى ، وكان « لايلى » قد توفى سنة ١٩٢٠م .

فخرج عليه « أربرى » وهو من المستشرقين أيضاً ، ومن أكثرهم محاولة لإظهار الاعتدال وحسن النظر ، فدَمَغَهُ دَمَغاً بعد دَمَغِ « لايلى » ، وذلك بعد وفاة « هذا مرجليوث » بسبعة عشر عاماً . فإن « أربرى » ترجم « المعلقات السبع » فى سنة ١٩٥٧م ، ثم ختمها ببحث طويل ، فلخّص أقوال مرجليوث ، وجميع حججه التى استعان بها تلخيصاً جامعاً ، ثم عقّب على ذلك بقوله :

« إن الشَّفَسَطَةَ = وأخشى أن أقول الغش أو الخيانة = فى بعض الأدلة التى ساقها الأستاذ مرجليوث ، أمرٌ بين جدّاً ، ولا تليق البتة برجلٍ

كان ، ولا ريب ، من أعظم أئمة العلم فى عصره ا .

واحمل كلام « أربرى » على الجِدِّ ، أو على الشخريّة ، حين وصفه بأله من « أئمة العلم فى عصره » ، ولكنّ الذى لا شك فيه أنّ أول كلامه فيه الكفاية وفوق الكفاية ا

أما أنا ، فإنّى لا ألخص كلام مرجليوث ، ولا أردّ عليه ، لأنّى أوتر أن لا أناقش الجُثث التى ليس لها فى علمنا أصل ولا فرع ، وقد تركته أيدى بنى جلدته شلواً ممزّعا . وأيضاً ، فإنّى أؤرخ فى هذا الموضوع تاريخاً ، أنا الرأى فى أصل القضية كلّها ، فقد فرغت منه آنفاً .

وكان هذا السَّقَط الدَّمِيمُ الجَهِيضُ على يدى مرجليوث ، فى يولييه ١٩٢٥م ، خليقاً أن يظلّ مدفوناً حيث نُتسّر فى المجلة ، لا يُقَرَّر له بنو جلدته بنسب ، ولا يبلغنا نحن عن ميلاده شئ ، فإما بلغ أحدنا عنه شئ ، فما أظنّه كان يتلقاه إلّا كما تلقّيته وأنا فتى ناشئ فى الدراسة الثانوية . وكان شيخنا وأستاذنا وإمامنا « أحمد تيمور » رحمه الله وأثابه عتّى وعن الأئمة ، كان قد دفع إلّى هذه المجلة فى صيف سنة ١٩٢٥م ، لأقرأ ذلك الكلام ، من باب الاستطراف والتعجب ، لا من باب الدراسة والعلم ، فلما قرأته طرحته مُشَمَّرّاً ، ثم نسيته غثائته التى سماها أربرى « سفسطة وغشاً وخيانة » مع ما كنت أعلمه يومئذ من إنكار « لایل » قديماً على صاحبه رأيه فى « الشعر الجاهلى » حتى سماه « نزوة من نزوات الأوهام » ، ثم عاد فدمغه بأنه « غير موافق لصريح العقل » . فكان من حقّ ذلك الكلام ، ومن حقّ ذلك الرجل ، أن يكون مصيرهما جميعاً مصير من ذكر الجاحظ نزوته فقال : « مات ولم يخلف عقباً ولا أحداً يدين بدينه » . ولكنّ ما شاء الله كان .

ولو كنتُ كارهاً لشيءٍ من مقالة الحق أن أقولها ، لكنتُ مقالتي  
في هذا الميلاد الثاني للقضية ، حين نفخ في جبهيضها الروح ، فابحث  
من مظنون مرقيه ، حياً مدمراً ، يدع الديار بلاقيع حيث سار . أه بما  
كان ! كيف كان ؟ ولم كان ؟ .

ولقد كنتُ قدّرتُ في نفسى كلاماً أقوله ، أصِفُ فيه الفترة ما بين  
الثورة سنة ١٩١٩م وبين سنة ١٩٢٥م ، حين افتتحت « الجامعة  
المصرية » = أصِفُ الناس ، والقادة والشباب ، والمثقفين والمجتمع ،  
والآراء ، والصراع ، والسياسة ، والأحزاب ، والبلاء الذي كان خافياً ثم  
استعلن ، لأن الأجيال الناشئة تغفله ، أو لعلمها قد نسيت ، ففطن أن هذه  
القضية ، « قضية الشعر الجاهلي » كانت هينة لولا تدخل السياسة  
يومئذ . وهذا الشيء ليس له أصل البتة ، وإن كنتُ أسمع اليوم يُقال ،  
ويعاد فيه القول . ولكنني أعرضتُ عن ذلك ، لأنني لا أستطيع أن أكتب  
في مقالة تاريخ ست سنواتٍ حافلة بالأحداث ، والأحداث مبرقة  
بالغموض ، والغموض يطوى في ظلامه شياطين المكر والحُبث والتدمير ،  
منبعثة من الشقوق والزوايا ، بعلاقاتها الخفية والظاهرة ، هذا ما لا يُطبق  
المرء أن يوجزه ، ولا سيما إذا كان شاهداً قد عمى وأبصر ، وضلَّ  
واهتدى ، واكتوى وبرئ .

كُنّا يومئذ في أمرٍ مريبٍ ، قلق مضطرب ، مختلط مشتبك ،  
ملتبس . ويومئذ أفتتحت « الجامعة المصرية » في أكتوبر سنة ١٩٢٥م ،  
وبدأ الدكتور « طه حسين » يلقي محاضراته « في الشعر الجاهلي » ،  
وطبعها كتاباً صدر في أواخر مارس ١٩٢٦م ، وتداوله الناس ، وُزِلت  
الأرض زلزالها ، وتقفّضت صروح ولم تزل تنقفّض إلى يومنا هذا .

عمد الدكتور طه حسين في أكتوبر ١٩٢٥ إلى ما كان كتبه مرجليوث في يوليو ١٩٢٥م وادعى فيه أن « الشعر الجاهلي كله موضوع مصنوع في الإسلام ، وأن لفته هي لغة القرآن ، لا لغة الجاهلية ، وخف دمه جداً حين زعم أن الشعراء الذين قالوا هذا الشعر : « كانوا مسلمين في كل شيء ما عدا الاسم » !!! فأخذ الدكتور طه هذه الفكرة كما هي ، وأخذ معها أيضاً أحد أدلتها مما سماه « الأدلة الداخلية » ، وهو اختلاف لغة قبائل الجاهلية ، واختلاف لغة قبائل شمال الجزيرة ، عن لغة قبائل الجنوب (اليمن) ، وهي اللغة الحِمْييرية ، ولغة الشعر الجاهلي هي اللغة التي جعلها القرآن « لغة فصحي » لا يظهر فيها شيء من هذا الاختلاف . فهذا هو الدليل على أن الشعر الجاهلي موضوع في الإسلام !

ولم يزد الدكتور طه في الكتاب الأول ، من كتب « في الشعر الجاهلي » (وهو مقسم إلى ثلاثة كتب) ، على هذا شيئاً ، إلا ما نفاه من العثاثة من كلام مرجليوث ، ثم أضاف إليه شرحاً يفسره ، حتى انتهى إلى أنه قد ثبت عنده بهذا أن الشعر الجاهلي : « لا يمثل حياة العرب الجاهليين ، ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولا حضارتهم ، ولا يمثل لغتهم » . وهذه هي « النظرية » . أما الكتاب الثاني من الكتب الثلاثة ، فهو في ذكر الأسباب التي حملت الناس على وضع الشعر وانتحاله بعد الإسلام . ثم بدأ الكتاب الثالث في الشعر والشعراء . ولكنّه لم يكد ينتهي منه حتى تغير ما أخذه من مرجليوث بعض التغير ، وأدخل على التعميم تحفظاً جديداً ، وهو بطلان ما يُنسب إلى ربيعة واليمن من الشعر جملةً ، أما الذي يمكن أن يصحّ ، فبعض شعر مُضَر . وإذن ، فكثرة

الشعر الجاهلي « لا تمثّل شيئاً ولا تدلّ على شيء إلا على العبث والكذب والانتحال » .

ولست أناقش الكتاب « في الشعر الجاهلي » ولا أتبع سائر فصوله كيف بناها ، ولا ألومه على أن لم يذكر مرجليوث ، لا في كتابه هذا ، ولا في غيره ، وتجنّبته كلّ التجنّب مع شدة التشابه أحياناً في النتائج والاستدلال في مواضع أخرى من الكتاب . فكل هذا ليس يعنيني منه شيء .

بل الذي يعنيني أنّ الدكتور طه حين نفخ الزّوج في جهيضم مرجليوث حتّى صار « نظرية » = وحين جعل أساس « النظرية » ، هو اصطناعه المنهج الفلسفيّ الذي استحدثه ديكرت للبحث عن حقائق الأشياء = وحين قال إنّ هذا المنهج قائم على تجرّد الباحث من كلّ شيء كان يعلمه من قبل ، وأنّ يستقبل موضوع بحثه خاليّ الذهن ممّا قيل فيه خلّواً تاماً = وحين نبه الناس جميعاً إلى أنّ هذا المنهج ، ليس خصباً في العليم والفلسفة فحسب ، وإنّما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً ، وأنّ الأخذ به ليس حثماً على الذين يدرسون العِلْم ويكتبون فيه وحدهم ، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً = وحين استهلّ كتابه بتمهيد يبيّن معالم الطريق ، وهو أن نضع عِلْم المتقدمين كلّه موضع الشكّ ، الشكّ الذي يبعث على القلق والاضطراب ، وينتهي في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود ، ويقلب العِلْم كلّه رأساً على عقب ، ويخشى الدكتور إن لم يمح أكثره ، أن يمحو منه شيئاً كثيراً = الذي يعنيني أنّ الدكتور طه حين قال هذا بتدقّقه وجرأته وعفه ، وبالذي كان محفوظاً به في قلوب مائتي طالب في الجامعة من

إجلالٍ وهيبةٍ ووقار ، صادفَ ما قاله من أنفسهم وقلوبهم وعقولهم موقعاً لا تكاد توصف نشوته ، وألقى فيها باعثاً لا تكاد تُحصى آثاره .

وقد كان ما أراد الدكتور وأحب ، وليتني أستطيع أن أقصَّ خبر ما كان ، كيف كان ، لا في الجامعة وحدها ، بل خارج الجامعة أيضاً . فمن استطاع أن يتجرّد قد تجرّد ، ومن استطاع أن يُخلى ذهنه إخلاء تاماً أخلاه ، ووضع كلُّ شيء ، لا علم المتقدمين وحده ، موضع الشكّ في نفوس شباب كثير ، وأفضى الشكّ إلى الإنكار والجُحود ، وقَلب كلُّ شيء ، لا العلم وحده ، رأساً على عقب ، ومحى أكثره أو كاد .

ولعلّ الدكتور طه ، أو هكذا ينبغي أن أتكلّم : لعلّ الدكتور طه ، حين ألقى محاضراته ونشرها كتاباً يتداوله الناس ، كان مريداً أن يستحثّ هِمَمَ الشبابِ والقُرّاءِ وجماهير الأمة إلى بعث الآداب قديمها وحديثها ، مهما كان فيما أتى به من الشذوذ على ما توارثه الناس ، ومن الغرابة عما أُلّفوا ولهجوا بترديده . لعلّه كان يرجو ذلك ، ولكنّ رجاءه ضاع أيضاً فيما ضاع .

فأكثر من سمع منه هذا يومئذٍ وانتشى به ، نفض يده من « الشعر الجاهلي » أو « الشعر العربي » كلّ ، وطلب كلّ منهم مذهباً غير الذي أراد له ، وانفضوا جميعاً ، وأطبق الجذبُ على الخِصْب الذي كان يتوقّعه أو يرجوه .

فبعد تسع سنوات لا أكثر ، كان الدكتور نفسه أول من رأى وسمع ، فهاجه ذلك على أن يُنشئ محاوراةً بينه وبين صاحب له اخترعه ، جعله مثلاً لجمهرة المثقفين ، فوصفه ووصف ما انتهى إليه



أمّره ، فقال : « قد يحس من الأدب القديم يأساً ، والتمس من كتب المحدثين ما يُقرب إليه هذا الأدب الثافر ، ويدلّل له هذا الفن ، فلم يجد شيئاً .

هنالك فزع إلى الأوربيين فوجد من أديهم ، ومن نظامه الذي يقربه ، ويُسره ما أرضاه ، فأصبح مبعضاً للأدب القديم بطبعه ، محباً للأدب الأجنبي كلّ الحب ... وقد تحدث إلى المتحدثون بأن أمثال صاحبي هذا قد أخذوا يكثرون ، ويظهر أنّهم سيكثرون كلّما تقدّمت الأيام » ( ٣٠ يناير ١٩٣٥ م ) .

وسلك إلى قلب صاحبه كلّ مسلك ، وإلى عقله كلّ طريق ، فقال يومئذ : « نحبّ لأدبنا القديم أن يظلّ قواماً للثقافة ، وغذاء للعقول ، لأنّه أساس الثقافة العربية . فهو ، إذن ، مقوم لشخصيتنا ، محقق لقوميتنا ، عاصمٌ لنا من الفناء في الأجنبي ، معينٌ لنا على أن نعرف أنفسنا .

فكلّ هذه الخصال لا تقبل الشك ، ولا يحسن فيها المراء ، ولكننا مع ذلك نحبّ أن يظلّ أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة ، لأنّه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة . ونحبّ أن يظلّ أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب ، لأن فيه كنوزاً قيّمة تصلح غذاء لعقول الشباب .

والذين يظنّون أنّ الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون ، فقد حملت الثقافة الحديثة إلى عقولنا شراً غير قليل . لم يأت منها هي ، وإنّما أتى من أنّنا لم نفهمها على وجهها ، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنّما أخذنا منها بالظواهر ، وقنعنا منها بالهين اليسير .

فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضاً .

وهذا كلامٌ حسن في جملته ، ولكنّه مفزع أيضاً . حسنٌ ، لأنّه حق ، ولو قاله الدكتور منذ تسع سنوات ، لما اضطرّ إليه يومئذ ، حين فُتحت بأجوج ومأجوج ، وهم من كل حدب ينسلون !

ومفزع ، لأن الدافع إليه أكبر مما يظهر لأول وهلة وأعمق .

أحسّ الدكتور أنّه وضع « الشكّ » في غير موضعه ، وحقّله من لا يُطبق حَمَلَهُ ، وأنّ النشوة الأولى بكلامه في سنة ١٩٢٥م ، أحدثت انفجاراً مدمراً بعد قليل من الزمن ، وأنّ السُّقط الذي نفخ فيه الروح ، انقلب مارداً يدمر الصروح وينسفها نسفاً ، بلا تبصّر .

ومع ذلك ، فقد حاول الدكتور من يناير ١٩٣٥ إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥م ، أن يردّ هؤلاء الذين كرهوا الأدب القديم أشدّ الكره ، كما قال ، فجعل يكفكف من غلوائهم ، ويظهرهم في مقالاته على روائح « الشعر الجاهلي » . من شاعرٍ بعد شاعر ، وبذل من الجهد ما بذل ، ولكن ذهب كلّ هذا هباءً وهدراً . لقد أفلت الزمام . لا بل أكثر من ذلك ، فقد خرج على أدبه القديم الذي جعل يلفت وجوه الشباب والقراء إليه ، شبوخ كبار في الجامعة نفسها ، كانوا من أصحابه ، فبعد ثلاث سنوات ، سنة ١٩٣٩م ، سمع الشيخ الهازل الذي يقول في « جناية الشعر الجاهلي على الأدب » !

وسمع الشباب في الجامعة وغير الجامعة يهزأون بهذا الأدب القديم كلّهُ ، ويصرفون وجوههم عنه ، ومن ورائهم من ينثف فيهم ما ينثف ،

وظهر التعبير عن أنفسهم واضحاً في سنة ١٩٤٧م في هذا الإعلان :  
 « حطّموا عمود الشّعْر . لقد مات الشّعْر العربي مات ! مات عام  
 ١٩٣٣م ، مات بموت أحمد شوقي ! مات ميتة الأبد ! مات ! » .

فكلّ شئ كان قد أُعدّ إعداداً منذ سنة ١٩٢٧م ، على إثر « قضية  
 الشعر الجاهلي » ، حين أُثيرت الدعوة إلى استبدال العامية بالفصحى ،  
 فعادت جدّعة بعد أن كادت تموت ، وخرج يومئذ مندوب  
 « ويلككس » الإنجليزي الداعية للعامية ، يدعو في الصحف والمجلات  
 والمجالس ؛ إلى طّرح الفصحى ، واتخاذ العامية للتعبير عن الأدب  
 المصرى . وعلّل ذلك بأنّ الفصحى تبتلع الوطنية المصرية ، وتذيقها في  
 القومية العربية !! إلى مكرٍ أخبث من هذا المكر وأشدّ تدميراً ، كان يومئذ  
 ولماً يزل .

هذا ما كان ، وليت شعري كيف كان ؟ ولم كان ؟

\*\*\*

أما أنا فقد فرغتُ . لا أقول إنّي أدّيت ما يجب عليّ ، ولكنى  
 حاولت أن أضع بين يدي ناشئة الأجيال ميحتنى أنا فى « الشّعْر الجاهلي »  
 كيف وقعت فيها ؟ وكيف نجوت منها ؟ وحدّثتهم عن بعض تاريخها  
 الذى دمر أجيالنا نحن ، فتركوا النفوس من ورائهم بُوراً ، وعليهم هم أن  
 يغمروها بالزُّرع والبناء ، وإلا ... فقد مضى مثل الأولين .

\*\*\*



## باب الملحقات ..



(أ)

كَتَبَ كَاتِبٌ<sup>(١)</sup>

كَتَبَ كَاتِبٌ ، والذي أذكره ، هو أنني كتبتُ مقالةً في عدد شهر إبريل من مجلة المجلة ، وأنها كانت في نحو عشر صفحات ، وأن منها صفحتين وحسب ، ناقشتُ فيهما « يحيى حقي » فيما كتبه في عدد مارس (١٩٦٩) . وظنني أن « يحيى » يحس فهم ما يقرأ ، وظنني أيضًا أنه لم يشعر أنني تعاليتُ عليه هو فيما كتبتُ ، أو أنني أردتُ أن أذله وأهينته وأعامله معاملة الحشرات والعبيد . وإذا كان هذا صحيحًا ، وهو صحيح بلا ريب ، فقد عجبته عجبًا حين قرأتُ في عدد المجلة (مايو ١٩٦٩) ، ما يؤهم أنني ارتكبتُ ذلك في حقّه أو في حق غيره من الناس ، إذ كتبتُ كاتبٌ فقال : « قرأتُ المقال المنشور في العدد الأخير من المجلة ، للأستاذ محمود محمد شاكر ، فلم يؤلني تجاهله التأمُّ لي ، بقدر ما آلمني لهجته الغريبة المتعالية (١) .

وأحِبُّ أن أسأل الأستاذ الكبير : ما الذي يعطيك الحقُّ في اتِّهام الناس (١١) ومعاملتهم كأئهم حشرات أو عبيد ؟ ألم يئن الأوانُ ليحترم الناس بعضهم بعضًا في هذا البلد المسكين ؟ ألم يئن الأوانُ

(١) هذه الكلمة يرد بها تبيخنا أبو فهر على ما كتبه الدكتور عبد الغفار مكاي ، في مجلة « المجلة » عدد ١٤٩ (مايو ١٩٦٩) ص ٢٨ باب « بين القراء والكتاب » ، وقد ذكر الشيخ ما كتبه عبد الغفار ، منجماً في ثنايا كلامه ، وردّ عليه ، فلا حاجة بنا إلى تكرار ما كتبه الدكتور عبد الغفار .

لتختفي هذه اللهجة الكريهة من حياتنا ؟ ومتى نفهم أنّ ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر ، حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ، وتتصل بها ، وندخل في حوار مستمرّ معها .

ولما كان معلوماً ، فيما أظنّ ، أنّي قصرتُ كلامي على مناقشة ما كتبه يحيى ، وكان يقيناً أنّ لهجتي في مخاطبة « يحيى » لم تكن هي اللهجة الكريهة المتعالية ، كان يقيناً ، بعد ذلك أنّ « اللهجة الغريبة الكريهة المتعالية » مقصورة على أمرين : أحدهما ؛ أنّي تجاهلتُ هذا الكاتب « تجاهلاً تاماً » ، والآخر ؛ أنّي قلتُ عرضاً في مناقشة « يحيى » ما نصه : « إنّ الكلامَ المنشور في عدد (مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، والذي سُمّي « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية ، قد أطفأ إشراق لغة جوته الألمانية وأحالها رماداً .. أي هي ترجمةٌ بلغتْ غايتها من الرُكَاكَةِ والسَّقَمِ »<sup>(١)</sup>.

أما قولُ الكاتب أنّي « تجاهلته تجاهلاً تاماً » ، فهو قولٌ صادرٌ عن الأوهام من ناحية ، وعن التشنّه من ناحيةٍ أخرى . وعبارته لا تؤدي إلى شيء ، إلا إذا أُريد بها ما يسمّيه الأوائل : « المغالطة » ، فببقيّن أنّ مناقشة « يحيى حقي » فيما كتب ، لا توجب عليّ أن أقحم فيها اسمَ كاتبٍ آخر بلا سببٍ ظاهرٍ ولا أظن أنّ في عُقلاءِ النَّاسِ مَنْ يُعِدُّ تركَ إقحامِ اسمٍ في كلامٍ بلا سببٍ ظاهرٍ ، تجاهلاً تاماً أو غير تام ، وإذا كان هذا الكاتب ، كما هو بيّن ممّن يشتهي أن يُذكر اسمه بسببٍ أو بغير سببٍ وكيفما اتَّفَق ، فلا أظنّه كان واجباً عليّ أن أشتهي ما يشتهي . وإذن ، فأنا في الحقيقة لم أتجاهله ، وإنّما جهلّ ما كان يشتهيه ، غير مريدٍ للتجاهل .

(١) انظر ما سلف ص : ٣٤



وأما ما زعمه الكاتب من أنني وصفت « مقالة » بأنه « كلام » ، فهو صادر أيضًا عن الغرق في الأوهام ، فأنا لم أتعرض لمقاله قط ، بل كان كلامي مصبوحًا على شيء عيَّنته وعيَّنت صفحته من المجلة ، وهو ما نُشر في (عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، وهو ما سميته « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية » . وأما حملُه لفظ « كلام » على معنى الذمِّ والإهانة والإذلال ومعاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد ، فهو أيضًا تصوّر لمعاني الألفاظ عن طريق الأوهام ؛ لأنني استعملت هذه اللفظة مرارًا عديدةً في كلامي ، (واستعملها الناس من قبلي ، وسيستعملونها من بعدي) ، فقلتُ مثلاً : « واقتصادُ يحيى في كلامه أوقعني في حَيْرَةٍ » ، وقلتُ عن ترجمة جوته الألمانية ، وعن قصيدة تأبط شراً : « إن جوته شاعرٌ محتَك لا يُخطئ هذا القدر من التمييز بين الكلامين » . فلا أظنُّ أن في الناس عاقلًا يتوهم أنني أردتُ « يحيى حقي » ، وجوته ، وتأبط شراً ، بالذمِّ والإهانة والإذلال ، ومعاملتهم كأنهم حشرات أو عبيد . وتفسير معنى « كلام » على هذا الوجه من التوهم ، تابع لما قبله مِنَّا يسميه الأوائل : « مُغالطة » . وهو أيضًا شيءٌ فوق العَجَب !

فلا أدري بعدُ ، أيّ الكلامين أحقُّ بأن يُوصف بأنه « لهجةٌ كريهةٌ ينبغي أن تختفي من حياتنا » . أهذا الذي كان مِنِّي ، (ولم يكن مِنِّي على التحقيق بل كان توهمًا من غيري) ، أم هذا الذي كان من الكاتب نصًّا لا توهمًا ! وآفةُ زماننا تسيبُ الفكرَ بلا زمامٍ يكبحه .

ثم لا يقف بنا العجبُ عند هذين ! فإنَّ الكاتب لم يكد يفرغ من تخيير ألفاظه التي وصفني بها ، حتى انتقل فجأةً صارخًا ، بلا مقدماتٍ إلى موضوعٍ آخر ضمَّتهُ قوله : « ومتى نفهم أن ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ... ؟ » (وهذا بلا ريبٍ كلامٌ

برىء من التعالي ، ولهجة غير كريمة) ، ثم ينحدر بعد ذلك إلى فقرة أخرى شرّ منها فيقول : « لا أدري ما الذي يريده الأستاذ على وجه التحديد ؟ هل أصبحت الكتابة عن شاعر عظيم - اعترف ملايين الناس بعبقريته منذ قرنين ونصف من الزمان - جريمة يُوضع الإنسان (الذي هو هذا الكاتب) من أجلها في قفص الاتهام ؟ أم أغضبه أن يهتمّ شاعرٌ أجنبي بأدبنا ويفهمه بقدر ما أتيح له في عصره من أسباب ؟ » .

وبلا شكّ عندي أعلم أنّ هذا الكاتب لا يستطيع أن يدري ما أريدُ على وجه التحديد ، ولكنّه يستطيع أن يدري ما لا أريد على وجه التوهّم كعادته ، ومثُلُ كلامه هذا سهلٌ على قائلٍ أن يقول ، ولكن صعبٌ عليه أن يحقّقه ، إذا كان ممن يحاسب نفسه على ما يقول . وبيقين أنّ هذا الكاتب لا يحاسب نفسه على ما يقول ؛ لأنّه لا يستطيع ذلك ، ولكن العجب أنّه لم يجد من يحاسبه على ما يقول أو يكتب ، فكأنّه كُتِبَ عليّ أن أتولى أنا حسابه : وأنا أستحيى أن أقول مرة ثالثة : إنّ كلامَ هذا الكاتب الذي نقلته آنفاً ، تابعٌ لما قبله ، مما يسمى « المغالطة » لأنّه تجاوز حدَّ « المغالطة » إلى صميم الشيء الذي يفسره اللغويون بأنّه « نقيضُ الصدق » .

وكلامي كلّه منشورٌ في صفحتين لا أكثر ، كما قلتُ ، فأين يجد من يفليه ويفتّشه أنّي ذكرت شيئاً يقال له : « فتح نوافذ ثقافتنا » أو « إغلاق نوافذ ثقافتنا » وأين يجد « قفصَ اتهامٍ » وضعت فيه هذا الكاتب ؟ وأين يجد في كلماتي غضباً على جوته ، لأنّه اهتم بأدبنا وفهمه ؟ وأين يجد أنّي عددتُ الكتابة عن شاعر عظيم ذنباً أعاقب كاتباً من جريزته ؟ وأين يجد في كلامي أنّي أنكرتُ على جوته عبقريته التي

اعترف ملايينُ الناسِ بها منذ قرنين ونصف من الزمان ؟ فإذا لم يجد أحدٌ شيئاً من هذا كله ، بل وجدني أقول في بعض ما قلتُ عن جوته « وجوته شاعرٌ عظيمٌ في لسان قومه ، ولغته الألمانية في الدرورة من الحُسن والجمالِ ، ونحن لا نملك إلا أن نكون تبعاً لأهل لسانه في الحكم عليه ، لإجماعهم على براعته وتقدمه ، وعلى جمال لغته في شعره » فبأي صفة أصف فعلة هذا الكاتب ! وإذا لم يكن هذا كلاماً غارقاً في صميم الأوهام ، وساقطاً في القرارة من « نقيض الصدق » فماذا يكون إذن ؟ وآفة زماننا ، مرةً أخرى ، تسيبُ الفكرِ بلا زمام يكبحه .

وإذا كان مجرد ما توهمه من تجاهلي ذكّر اسمه تجاهلاً تاماً ، قد استحقَّ عنده أن يعد « لهجة كريمة ينبغي أن تختفي من حياتنا » ، فبماذا توصف لهجة من « يتجاهل » الحقائق المكتوبة على الورق ، ثم يُنشئ من عند نفسه أوهاماً فينسبها إلى الناس ؛ غير متحرّج من الخوض في « نقيض الصدق » ؟ إن هذه اللفظة : « كريمة » لا تؤدي عندئذٍ معنى صحيحاً ، فعلى المرء أن يلتبس صفةً أخرى ، لأنّ هذه الصفة : « كريمة » ، تقع دون الغرض ، بل ربّما انتقل معناها عندئذٍ من الذم إلى شبيهه بالمدح .

وقد رفقتُ بهذا الكاتبِ « ذي الأربعة عشر كتاباً » رفقا شديداً ، لا لأنّه يستحقُّ الرفق ، بل لأنّي كرهتُ أن أغمس قلمي فيما وراء ذلك ، ولأنّي أكره أن أُعين من لا يميّز بين النفع والضّرر ، على أن يجلب الأذى على نفسه ، لأنّي وجدتُ هذا الكاتبِ سريع الالتهاطِ على الوسوسة ، جائز الغضب بلا حذر ، إذا ورم أنفه لم يبال أن يحاسب نفسه على ما يقول أو يكتب . وهذه كلّها طبائع مؤذية لمن كانت فيه ، ولا سيّما إذا كان متنبّها من أوهام يتوهمها حين يقرأ ما

يقرأ ، ومن إحساسٍ بالنفس شديد ، ومن إعجابٍ بها متعظيم ، ومن اشتهاٍ للذكر كيفما اتفق .

وقد فرغنا من بنات الأوهام التي لا حقيقة لها ، ولكن بقيت حقيقة واحدة هي التي أذت هذا الكاتب ولم تكن من بنات أوهامه . وذلك ما كان مني حين وصفت الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية ، بأنها « ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم » ومن حقّه أن يسألني عن هذا ، ومن حقّه أن يدفع عن نفسه ، ولو قصر كلامه على بيان زيف هذه الكلمة ، وعلى بيان إساءتي فيها ، لكان ذلك أليق به ، وبمجلة المجلة أيضًا ، ولم يكن أحدٌ يملك أن يدفعه عن حقّه . ومع ذلك ، وإذا كان هذا الكاتب صادقًا فيما كتب حيث قال ، متواضعًا ، وبلا تعالٍ ولا لهجة كريهة !! : « وأما أن الترجمة بلغت « غاية الركاكة والسقم » فشيء أترك للقارئ أن يحكم عليه بنفسه . ولقد أخرجت للناس أربعة عشر كتابًا (١١) يستطيع الأستاذ أن يسأل الذين قرأوها ، ليعلم أنها بحمد الله لا تحتوى على عبارة سقيمة أو ركيكة » .

فهلّا تفضّل هذا الكاتب ، إذا كان صادقًا غير متعالٍ ولا كريه اللهجة ، فعذلي في قرائه الذين فوّض إليهم أمر الحكم على ترجمته ؟ وأكون قد استعملت حقي الذي فوّضه إليّ حين فوّضه إليّ سائر القراء ، بلا تهربٍ عليّ في نتيجة الحكم . ولكّتي أخشى أن يكون هو يضرّ عليّ بأن أكون « قارئًا » ، فضلًا عن أن أكون من قراء كُتبه الأربعة عشر ا

وفوق ذلك ، فأنا لم أقل ما قلتُ رغبةً في إيدائه أو اتهامه أو إذلاله بل لعلّي ، ولم أتعمد ، تركتُ ذكر اسمه مخافة أن يظن بي تعمد.

الإساءة بذكره . وهذا شيء يمكن أن تدلّ عليه بديهته العقل . ومع ذلك ، فلو قلتُ مثلاً في قصّة كتبها يحيى حقى : « إنها قصّة رديئة ، سيئة ، ركيكة الأسلوب » ، فهل يمكن أن يتصور « يحيى » أنّ هذا القدر من الكلام يعدّ قدحاً في كرامته ، ورغبةً منّي في إذلاله وإهانته ؟ وأنا أترك ليحيى وغيره الجواب عن مثل هذا السؤال .

ثم إنني لم أقل شيئاً ليس عندي دليله ، وسأقتصرُ على مثال واحد من هذه التّرجمة ، يدل على سائرهما ، فالترجم يقول ما نصّه :

« أَلْقَوْهُ فِي مَنَاخِ غَلِيظٍ ، عَلَى صَخْرٍ وَعَرٍ ، تَقِفُ فَوْقَهُ الْجَمَالَ ، فَتَحْطُمُ حَوَافِرُهَا » .

ومعلوم أنّ « الحافر » للخيل والبغال والحمير ، أمّا الجمال ، فيقال لذلك العضو منها : « الحُفٌّ » و « المُنْسِم » ، إلى ألفاظٍ أخرى تعرفها لغة القُرْب ، لأنهم أصحابُ الجمال ، ويقال لذلك العضو من الإنسان « القَدَم » . فالترجم الذي لا يُحسِن هذا القدر من التمييز بين أسماء أعضاء الحيوان ، ولا يحسن التعبير عنها ، مترجمٌ لا يستقيم له كلامٌ أبداً ، بل يُخشى منه ما هو أفظع من ذلك .

وهبّه لا يُحسِن أن يعرف ، أفلا يحسن أن يتذوق بعض التعبير ، فيقول : « قوائمها » ، ويُفليت من باب العجز إلى باب الحيلة ، وكيف يكون « مترجمًا » من لا يحسن هذا القدر من الاحتيال ؟ ثم يقول المترجم : « تتحطم حوافرها » ، و « التحطّم » ، هو تكسّر الشيء اليابس ، و « نُحْفُ البعير » لحمٌ وجلد . وإلّا يقال : « نَقَبْتُ نُحْفُ البعير » إذا سار في أرض ذات حجارة أو حصى ، فزقّ جلدُ الحُفِّ ، وربما ذمّي . ولعله يقول : إلّا أردتُ ما يقابل صلابة « الحافر » بين

الخيل والبغال والحمير ، فيقال له : ذلك « فَوْسِنَ البَعِيرِ » (بكسر الفاء وسكون الراء وكسر السين) . وأَيُّ ذلك قال ، أو أراد ، أو زعم أن جوته قاله ، فإنه لا معنى في «وقوف الجمال على أرض وعرة ، فتتحطم حوافرها » ، لأنَّ أقلَّ قديرٍ من العقلِ يَهْدِي إلى أنَّ « الحوافِرَ » لا تتحطّم ، وأنَّ « الأَخْفَافَ » لا « تَنْقَبُ أو تَدْمَى » ، إلَّا إذا سارَ البَعِيرُ في الأَرْضِ ذاتِ الحِجَارَةِ سَيْرًا شَدِيدًا . أمَّا مجردُ « الوقوفِ على أرضٍ وعرة » ، فمحال في العقل أن يُفضي إلى « تحطّم الحوافِرِ » .

وهذا كافٍ إن شاء الله ، وإذا لم تكن هذه الرّكاكة . فما الرّكاكة إذن ؟ فهل أسأتُ إساءةً بالغةً مهينةً لأحدٍ من النَّاسِ ، إذا قلتُ : إن هذه الترحمة « بلغتْ غايتها من الرّكاكة والسقم » ؟ وبيقين لا شكّ فيه ، أن من الظلم المبرّح والأذى ، أن يُنسب مثلُ هذا التخليط في تركيب الألفاظ والمعاني إلى جوته . والكاتبُ الذي لا يُؤمّنُ جانبه على فهم كلام رجلٍ حيٍّ يغدو ويروح في الناس ، ولم يمض على كلامه سوى شهرٍ واحدٍ ، وهو مستطيعٌ أن يدفعَ عن نفسه ، كيف يُؤمّنُ جانبه على فهم كلامٍ رجلٍ هلك منذ مئة سنةٍ وسبعِ ثلاثين سنةً ، وبليتُ عِظائمه كلُّ البلى ، ثم هو لا يملك أن يدفع عن نفسه ؟

أما قولُ الكاتب في ختام مقالِهِ ، بلفظِ الجَمْعِ تعظيمًا للنفس ، فيما أظن : « إنا على استعداد للاستفادة من الأستاذ ، ومن علمه الواسع الغزير ، ولكن إذا جاء هذا العلم مصحوبًا بالتعالى والإهانة ، فما أغنانا عن علمِهِ وإهاناته جميعًا » .

فهذا كلّهُ استغراقٌ في الأوهام ، فإلّا يكن يتوهّم أنّه هو النَّاسُ جميعًا أو هو القراءُ جميعًا ، فلعلّه كان يهوهّم أنّي كنتُ أخاطبُهُ ، وأنّي

ما حملتُ القلمَ ، منذ عقلتُ إلّا من أجله ، وأنيّ إنّما كنتُ أتقرّبُ إليه  
 زُلْفَى بما أكتبُ !! وكما توهم أنّ في الذي كتبتُه « تعالياً وإهانةً  
 وإذلالاً » ، توهم أيضاً أنّ عندي « علماً غزيراً واسعاً » |

وهذه وساوسٌ لا أصلَ لها ولا حقيقةً ، فإذا استغنى الكاتبُ ذو  
 الأربعة عشر كتاباً عنى وعمّا أكتبُ ، فهو لن يخسر شيئاً يأسف عليه  
 غداً ، بل إنّ استفادته متحققةٌ إذا هو لم يقرأ شيئاً مما أكتبُ ، فإنّه ، على  
 الأقلّ ، سوف يُعفى نفسه من طوائف الأوهام التي عدّته  
 بسياطِ « التعالَى » ، و « الإهانة » ، و « الإذلال » ، و « أقفاص  
 الاتهام » ، و « معاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد » .

وأيضاً ، فإنّ هذا الكاتبُ ذا الأربعة عشر كتاباً ، انتهى أن يجرب  
 قلمه الذي كتبَ به هذا العدد من الكتب ، في السخرية بي ، وكان  
 يسرّني أن يجيد التجربة ولكنّه أخفق ، لأنّ السخرية من أشقّ ضروب  
 الكتابة ، وليس يُغني فيها أن يشتري المشتبه قلمًا بقرش ، وورقًا  
 بقرشين ، فإذا هو كاتبٌ ساخرٌ وإذا صلح هذا لمن يشتهي ، في  
 زماننا ، أن يُعدّ كاتبًا أو مترجمًا ، فإنه لا يصلح البتة لمن يريد أن يكون  
 كاتبًا ساخرًا ، ولكن وسوسة التشهّي ، وطولُ مضاجعة الأوهام ، وقلةُ  
 الورع من الخوض في « نقيض الصدق » ، تغلب المرّة على مرّاشيده ،  
 فثريه الصوابَ خطأً ، والخطأَ صوابًا ، والهدى ضلالاً ، والضلالَ هدىً .  
 وليس من هذا شئٌ يُفلح صاحبه أو مرتكبه . وغفر الله للمطابع التي  
 تطبع الكتبَ ، والمجلاتِ أيضًا |

.. ونعم ! رأيتُ أكثرَ من يُمارس « التواضع » ، إنّما يمارسه  
 ليقول الناس « متواضع » ، يُريغ بذلك حسنَ الأحداثِ ، والرّفعة في

أعين الخلق ، فاجتويث التواضع ، ووجدته من خفي المكر ! فصار أصل مذهبي طرح التواضع . وطرذا للمذهب ، كان غير لائق بي أن أحفل بما كتب الكاتب ، بل كان اللائق أن أترقع عن أن أزد عليه ما كتب . ولكن هكذا كان ، لأنني أحببت أن أزل ، لكي تُغفر لي زلتي . فبعض الزلل لذيذ ، وألذ منه تلقى المغفرة ، ورحم الله أبانا آدم عليه السلام ! هكذا سؤلث لي نفسي ، وهذا ما كان مني ، فهل أنا واجد ما طمعت فيه من المغفرة ؟

ثم أعتدز إلى الصديقين الجليلين ، الأستاذ يحيى حقي ، والدكتور شكري عياد<sup>(١)</sup> ، حيث اضطررت إلى أن أتولى حساب من لا يحاسب نفسه على ما يكتب أو يقول ، ثم لم يجد من يحاسبه على إغراقه في الأوهام ، وعلى خوضه في « نقيض الصدق » ، بلا خرج يردعه ، أو ورع يكفه ، ثم أسأل الله أن يصرف عني وعنكما السوء والأذى .

\* \* \*

(١) المشرفان على تحرير مجلة « المجلة » آنذاك .



## (ب)

## الترجمة العربية لترجمة « جوته » الألمانية

لقصيدة « إنَّ بالشُّعب »<sup>(١)</sup>

ثابت في القنال	- ١ -
صامدٌ لا يلين .	تحت الصُّخرة، على جانب الطريق
- ٤ -	يرقدُ صَريعًا ،
مطرقٌ يَوشح سَمًا	لا تَنسَكِبُ على دمه
مثلما تطرُقُ أفعى	قطرةٌ ندى
تنفث السَّمَّ ولا	- ٢ -
يمنع السَّمَّ إذاها	ألقي العِباءُ الكبير عليَّ
- ٥ -	ثُمَّ وُلِّي ،
نعيه كان شديدًا	وَأُئِنِّي لَجَدِيذٌ
وعلينا كارثة	بِخَمَلٍ هذا العِباء .
لو دهى شهما قويا	- ٣ -
وجليلاً هدّه .	ولثأري وريثٌ

هو لي ابن أختي

(١) ترجمة د . عبد الغفار مكاوي ، التي نشرها في مجلة المجلة عدد مارس ١٩٦٩م ضمن مقاله « جوته والأدب العربي » .

- ١٠ -  
 كان كالغيث كريماً  
 عندما يجدي ويهدى  
 فإذا يغزو عَدُوًّا  
 فهو كالآسَد يردى
- ١١ -  
 وجيه أمام النَّاسِ  
 أسود الشعر طويل الإزار  
 يندفع على العدوِّ  
 كالذئب النحيل
- ١٢ -  
 يذيق طعمين  
 الآرى والشريا  
 ومنهما شئ  
 قد ذاقه كلٌّ .
- ١٣ -  
 يركب الهول وحيداً  
 ماله قط خليل  
 في الوغي إلاَّ اليماني  
 كثرت فيه الفلول .
- ٦ -  
 يَزْنِي القدر  
 لما جرح الصديق  
 الذي لا يضارَّ  
 ضيفه أبدا
- ٧ -  
 كان دِفءَ الشَّمسِ  
 في اليوم القدير  
 وإذا ما ذكَّت الشُّعري  
 فبرْدٌ وظلال .
- ٨ -  
 يابس الجنين  
 من غير سُحِّح  
 وندى الكفِّين  
 شهيم جرى .
- ٩ -  
 بالحزم الشديد  
 يسعى إلى غَرَضِهِ  
 فإذا ما حلَّ في مكانٍ  
 حلَّ معه حزمه .

## أقل القليل

- ١٨ -

وإذا كانت هذيل

في الوغي فلت شباه

فلكم ذاقت هذيل

في الردى تلك الشباه

- ١٩ -

ألقوه في مناخ غليظ

على صخر وعر

تقف فوقه الجمال

فتتحطم حوافرها

- ٢٠ -

وعندما حيا الصباح الصريما

هناك في مرقده الموحش

أطلت الشمس فما أبصرت

إلا غريقا في دماه سليبا

- ٢١ -

هاهم الهذليون قد لقوا

مصرعهم

- ١٤ -

وفي الهجير بدأنا

في الشباب الحربا

في الليل طال سرانا

كمن يطارد شحبا

- ١٥ -

وكلنا كان سيفا

وقد تقلد سيفه

إذ يسل البرق

أسنى من البرق ضوءه

- ١٦ -

واختسوا أنفاس نوم

فلما أظرقوا برؤسهم

راعتهم ضرباتنا

فسقطوا صرعى

- ١٧ -

أخذنا الثأر كاملاً

لم يفلت من القبيلتين

إلا القليل

يا سوادًا يا ابن عمرو !

إن جسمي بعد خالي

مثل جرح غائر

- ٢٦ -

وإن كأس المنايا

ذاقته مني هذيل

فأترعت بالرزايا

وبالعمي والذلل

- ٢٧ -

لقتلى هذيل

تضاحك الضبيع

وتبصر الذئب

ووجهه يلمع

- ٢٨ -

والصقور النبيلة تتطير

وتخطو من جثّة الجثة

ولا تستطيع أن تهفو

من المائدة الغنية

وأصابتهم منى الجراح العميقة

والشرّ لم يقلّ عزمي

بل قلّ عزمه

- ٢٢ -

الرمح قد روى

بالسقية الأولى

هناك لم يُحرّم

من سقية أخرى

- ٢٣ -

حلّت الخمر لمثلي

بعد أن كانت حراما

أنا حللتُ لنفسي

شربها من بعد لأي

- ٢٤ -

وعلى سيفي ورمحي

وعلى هذا الجواد

قد أحلّ الشرب فالشرب

من اليوم مباح

- ٢٥ -

اسقني الكأس اسقنيها

وعَلَّقَ جوتَه على القصيدة بقوله :

« يكفي القليل لفهم هذه القصيدة. فإن عظمة الخلق، والصرامة ،  
والقسوة المشروعة للفعل هي عصب هذا الشعر . والمقطوعتان الأوليان  
تقدمان العرض الواضح ، وفي الثالثة والرابعة يتكلم الميت ، ويلقي على  
قريبه عبء الثأر له . والخامسة والسادسة ترتبطان من حيث المعنى  
بالأولى ، وتقفان من الناحية الشعرية الغنائية في غير موضعهما .

ومن السابعة حتى الثالثة عشرة نجد تَمَجِيدًا للميت يهدف إلى  
الإحساس بفداحة الخسارة . ومن الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة نجد  
وصفًا للغارة على الأعداء . والثامنة عشرة ترجع بنا القهقري . والتاسعة  
عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضع مباشرة بعد المقطوعة الأولى .  
والحادية والعشرون والثانية والعشرون يمكن أن توضع بعد المقطوعة  
السابعة عشرة . ثم تأتي نشوة الانتصار والمتعة في مآدبة الاحتفال . أما  
الخاتمة فنجد فيها اللذة الخفيفة لرؤية الأعداء فرائس للضباع والتسور .  
وأروع ما في هذه القصيدة في رأينا هو أن النثر الخالص الذي  
يصور الفعل يصير شعريا بواسطة نقل مختلف الحوادث من مواضعها .  
ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو خُلُوءًا تامًا من كل تزويق خارجي ،  
يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها يأمعان لا بد أن يرى الأحداث من  
البداية حتى النهاية وهي تنمو وتشكُّلُ أمام خياله»<sup>(١)</sup> .

[ عن مجلة « المجلة » عدد مارس ، ١٩٦٩ ص ٣٤ - ٣٥ ]

\* \* \*

(١) توجد ترجمة أخرى لترجمة جوته وتعليقه عليها ، تختلف في بعض ألفاظها عن هذه  
الترجمة، ضمن كتاب « جوته والعالم العربي » تأليف كاتارينا موئزن ، ترجمة د . عدنان عباس  
علي ، صدر عن سلسلة عالم المعرفة - الكويت ، ١٤١٥هـ = ١٩٩٥م ، ص (١٦٦-١٦٩) .



الفهارس





## ١- فهرس الآيات القرآنية

## ( سورة التوبة )

رقم الآية	رقم الصفحة
٣٨	﴿ مما متاع الحياة الدنيا في الآخرة إلا قليل ﴾
	دلالة « في » على القياس والمقارنة : ١٤٦

## ( سورة هود )

٤٨	﴿ قيل يا نوح اهبط بسلام منا وبركاتٍ عليك وعلى أمم ممن معك ﴾
	دلالة « الباء » على المصاحبة : ١٨٦

## ( سورة الرعد )

١٣	﴿ ولا يزال الذين كفروا تُصيبهم بما صَنَعُوا قارعة أو تحل قريباً من دارهم ﴾
	دلالة « حل » على نزول العذاب : ٢١٦

## ( سورة الصافات )

١٧٧-١٧٦	﴿ أَفَبِعَدَابِنَا يُشْفِقُونَ، فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاءَ صَبَاحُ الْمُنْذِرِينَ ﴾
	النزول بمعنى الحلول : ٢١٦

## ( سورة الحجرات )

٦	﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبِيٍّ فَتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ عَلَيْهِمْ فَلَا تَبِعُوا سُبُوهُمُ لَعَلَّكُمْ تَكْفُرُونَ ﴾
	تفسير الآية : ٣٦٥

رقم الصفحة

رقم الآية

## ( سورة المدثر )

﴿ إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ، ففقتل كيف قدَّر ، ثم قتل كيف قدَّر ، ثم نظر ،  
 ثم عبس وبسر ، ثم أدبر واستكبر ﴾ ٢٣-١٨

٢١٢

دلالة ثم على الحركة والتتابع

\* \* \*

## ٢- فهرس الأحاديث والأخبار

« أخذ بثلاث ، تارك لثلاث ؛ أخذ بقلوب الرجال إذا حَدَّث ، وبحسن الاستماع إذا حَدَّث ، وبأيسر الأمرين عليه إذا حُولف . تارك للمراء ، تارك لمقاربة اللثيم ، تارك لما يعتذر منه » ، [ وصف سيدنا عمرو بن العاص لعبد الملك بن مروان وهو فتى ] ٢٣٧ .

- « اختطفت ما قدرت عليه من أموالهم المصونة لأراملهم وأيتامهم اختطاف الذئب الأزل دامية المعزى الكسيرة » ( عن سيدنا علي رضي الله عنه لبعض عماله ) ١٦٣ .

- « اللهم اسقنا وأغننا ، اللهم اسقنا غيثا مغيثا ، وحيثا ربيعا ، وحيثا طبعا » ١٩١ .

- « إن كل ما ينبت الربيع ما يقتل حبيطاً أو يلم » ٢٦٠ .

- « ثلاثة لا يكلمهم الله يوم القيامة ، ولا ينظر إليهم ولا يزكّيهم ولهم عذاب أليم . قال : فقرأها ثلاث مرات . قال أبو ذر : خابوا وخسروا من هم يا رسول الله ؟ قال : المسبل والمنان ، والمنفق سلعته بالحلف الكاذب » ١٥٩ .

- « خير الخيل الحقّ » ١٦٠ .

- « السبع العادى » ما يجوز للمحرم قتله ١٦٣ .

- « فانجابت عن المدينة الحجاب الثوب » ٢١٤ .

- « فلولا أنه شيء قضاه الله ، لألتم أن يذهب بصره » ٢٦٠ .

- « فما يشير بيده - ﷺ - إلى ناحية من السحاب إلا انفرجت وصارت المدينة مثل الجوبة » ( من كلام سيدنا أنس بن مالك رضي الله عنه ) ٢١٣ .

- « وفي رواية أخرى « فنظرت إلى المدينة وإنها لفي مثل الإكليل » ٢١٣ .

- « ما ذئبان عادبان أصابا فريفة غنم » ١٦٣.
- « المتشيع بما لم يعط كلابس ثوبى زور » ٢١٩.
- « من سحب إزاره من الخيلاء لم ينظر الله إليه يوم القيامة » ١٥٩.

\* \* \*

## ٣- فهرس الأمثال

- « أسمع من سمع » ١٦٢  
 أعدى ذى رجلين ١٣٩  
 أعدى ذى ساقين ١٣٩  
 دون ذلك خرط القتاد ١١٠  
 رب عجلة تهب ريثا ٦٥  
 على هذا دار القمم ٨٣  
 لا ينتطح فيها عنزان ٣٢٠  
 لو ترك القطا لنام ٨١  
 لو كان له عناج ١٥٥  
 ليس هذا بعشك فادرجى ٦٠  
 ما أشبه الليلة بالبارحة ٣٥٥  
 لسيح وحده ١٥٣

## ٤- فهرس الشعر

الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
١٦٢	زهير	الوافر	الغناء
١٧٤	أبو زيد الطائي	الخفيف	الخرابة
٢٦٤	الشريف الرضي	الكامل	أعضاؤة
١٨١	طفيل الغنوي	الطويل	معلّوب
١٦١	خليفة بن حمل	الطويل	يغيّب
٢٧٠	امرؤ القيس	البسيط	مكروب
٢٧٣	جنوب أخت عمرو	البسيط	الدّيب
٢٥٦	ساعدة بن جؤية	الكامل	يتلّوب
٢٧٢	ساعدة بن جؤية	الكامل	الموكب
١٩٢	أعرابي	الكامل	جذبا
١٨٢	جرير	الوافر	انصباها
١٠٦	-	المديد	غائبا
٢٥٧	عامر بن الطفيل	الكامل	ويحرب
٨٣	أبو العلاء المعري	مقارب	لأزهايتها

٢١٦	بشر بن أبي خازم	الوافر	بمُشْتَرَاكِ
	***		
١٧٧	عروة بن الورد	الطويل	جَاهِدُ
٢١١	مسكين الدارمي	الطويل	سَجُودُ
٢١٤	ذو الرمة	الطويل	جَوَادُ
٢٥٧	حاتم الطائي	الطويل	شُهْدَى
١٧٧	دريد بن الصمة	الطويل	المَقْدِدُ
١٨٩	أبو تمام	الطويل	وَجْدَى
١٦١	شريح بن الأحمص	السريع	الأَجْرِدُ
١١٥	أعرابي	المديد	وَسَادَى
	***		
١٥٠	النابعة	الرجز	القِصْرُ
٢٠٩	حسان بن ثابت	البيسيط	مُضْمَاؤُ
١٧٣	أعشى باهلة	البيسيط	الحُجْرُ
١٧٥	مضر بن ربيع	الطويل	سْتَوْهَا
١٩٩		رجز	حَلْوُؤُ
٢٤٤	ذو الرمة	الوافر	الحَوَارَا
٦١	البريق الهذلي	الوافر	حَمَارَا
٢٧١	الراعي	الطويل	النُّشَيْرُ
١٩٤	الأخطل	الطويل	وَثْرَى

١٤٤	امرؤ القيس	المديد	قصيره
	***		
٢٣٣	ابو العلاء المعري	المديد	ناسا
١٨١	الحارث بن حلزة	الكامل	التفسي
٢٧٣	أبو زبيد الطائي	المنسرح	الغرس
	***		
١٦٤	السفاح بن بكير	السريع	الشجاع
٢١١	ذو الرمة	الطويل	يتصدع
١٦٦	عمر بن أبي ربيعة	المديد	هجو
	***		
١٩٤	ثعلبة بن عمرو	الطويل	شارف
	***		
٢٠٦	رؤبة	الرجز	المخترق
٢٢٥	تأبط شراً	البيسط	خفاق
١٥٦	تأبط شراً	البيسط	أخلاقى
١٧٦	تأبط شراً	الطويل	تململ
٦٥	-	البيسط	الزلل
١٦١	الأخطل	الكامل	أديالا
١٦٠	امرؤ القيس	الطويل	بأعزل
٦٥	امرؤ القيس	الطويل	ليال



٢١٦	النابعة	الطويل	ونائيل
٢٦٩	النحاشى	الطويل	قبلى
١٨٣	أبو كبير الهذلى	الكامل	الأجدل
١٧٢	أبو كبير الهذلى	الكامل	مهتل
١٨٤-١٩٣	أبو كبير الهذلى	الكامل	المتهلل
٢٠٤	ذو الرمة	رجز	الأوصال

\* \* \*

١٩٥	-	مجزوء الكامل	المراجع
١٩٤	-	الطويل	لصروم
٢٦٠	أبو الأسود الدؤلى	الوافر	ملم (١)
٢٥٩	-	الوافر	ملم (٢)
١٨١	الخبيل السعدى	الكامل	شهم
١٦١	عارق الطائى	الوافر	كريم
١٩٦	المتلمس	الطويل	لصمما
٢٢٦	حاتم الطائى	الطويل	توقما
٢٧٦	حميد بن ثور	الطويل	فما
١٩٣	المسيب بن علس	الطويل	المصمم
٢٦١	بجير بن عبد الله	الوافر	عظامى

(١) أول البيت: «وزيد هالك...» .

(٢) أول البيت: «فإنك ميت...» .

٢٢٤	خالد بن الصّقعب	الوافر	الوزيم
	* * *		
١٧٩	الأعشى	المتقارب	سكن
١٦١	النايعة	الوافر	رفن
٦٣، ٣١	أبو العلاء المعري	الخفيف	عميان
٢٠٨	-	الوافر	المنمّثينا
١٩٩	-	الطويل	خشنان
٢١٤	طهمان بن عمرو	الطويل	فما ترياني
٢٦٦	لقيط بن زرارة	الوافر	المدان
١٤٩	أبو كنانة الشلمي	الوافر	متى
	* * *		
١٦٠	عبد يغوث الحارثي	الطويل	تواليا
	* * *		

## ٥- فهرس ألفاظ اللغة المفصرة

الثاء	الهمزة
ثقف : ثقفه : ٣٦٤ .	أبل : الأبل : ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .
<b>الجيم</b>	أبى : الأبي : ١٧٢ .
جبل : يجبل : ٣٠٢ .	أرى : الأرى : ٢٧٢ ، ١٩٩ .
جدل : الأجدل : ١٨٣ .	أزى : ٢١١ .
جدى : يجدى : ١٩١ ، ١٩٢ .	أيد : الإياد : ٢٦١ .
جرر : الجوارر : ١٧٩ .	<b>الباء</b>
جرى : الجوارى : ٢٧٢ .	بأس : البؤس ١٧٧ .
جمعع : جمعة : ٢٣٥ .	بأو : البأو : ٢٥٣ .
جلب : الجلايب : ٢٧٣ .	بز : بزنى : ١٥٦ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٤ ، ١٩٨ .
جلل : جلّ ، الأجلّ ، الجليل : ١٤٦ .	بطن : البطنان : ٢٧٢ .
جهد : المجهود : ١٧٧ .	بلل : بللت ، بَلَّت : ١٩٤ ، الأبلّ : ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .
جوب : انجاب ، جوبة : ٢١٣ ، ٢١٥ انجياب : ٢١٤ .	بنى : بُنِيَات الطريق : ٣٣٣ .
<b>الحاء</b>	بهر ، البهر : ٢٠٩ .
حرب : محرب : ٢٥٧ .	بهم : بهيم : ٢٥٢ .
حزم : الحزم : ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩١ .	بيت : البيات : ٢١٥ .

حازم : ١٨٦ . نخيل : نخيلاء ، نخيلا : ١٥٩ .

### الدال

حسو : الاحتساء : ٢٢٨ .

دقيق : دقّ : ١٤٦ .

حطم : التحطم : ٣٨٩ ، ٣٩٠ .

دلف : يدلّف : ٢٥٣ .

حفر : الحوافر : ٣٨٩ ، ٣٩٠ .

دلل : مدلّ : ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٨٢ ، ١٩٠ .

حلل : حلّ : ٢١٣ ، حلّوا : ٢١٥ ،

### الذال

٢١٦ .

ذرى : ذراها : ٢٣٦ .

حوى : أحوى : ١٦٠ ، ١٩٦ ،

١٩٧ .

ذكو : ذكاؤها . ١٧٥ .

حير : حير الوحش : ٣٦٩ .

ذيل : الذيال : ١٦١ .

حييّ : الحيّ : ٢٢٣ ، ٢٢٤ .

### الراء

حيا : ١٩٣ .

رب : الرب : ١٦٢ .

### الحاء

رشح : يرشح : ١٥٠ .

خرت : الخريت : ١٨٨ .

رقل : رقلّ : ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٩٧ .

خسرق : الخرق : ١٦١ ، ١٥٦ ،

رفن . ١٦٠ .

مخراق : ٢٥٧ .

روع : رعنهم : ٢٢٨ .

خرم : المخارم : ١٨٣ .

روم : رام : ٢٥٧ .

خششى : ٢٥٧ .

رير : رار : ٨٧ ، ١٠٩ .

خصر : الخاصرة : ٢٥٢ ، الخصر :

### الزاي

١٧٩ .

زلل : الأزل : ١٦٢ .

خلل : الخللّ : ٢٦١ .

### السين

خمص : الخمص : ١٨٠ .

سبع : سباع الطير : ٢٧٠ ، ٢٧٥ .

خور : الخوّار : ١٩٥ .

- سبل : أسبل ١٥٨ مسبل : ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .
- سرر : الأسارير : ١٧٧ .
- سرى : أسروا : ٢١٠ ، الإسراء : ٢١٢ .
- سطو . السطو : ١٩٣ .
- سمع : السمع : ١٦٢ .
- الشين**
- شبع : المتشبع : ٢١٩ .
- شبا : الشبا : ١٥٥ ، ٢٣٥ .
- شدد : شداته : ١٦٤ .
- شرر . الشرر : ٢٥٧ .
- شرى : الشرى : ١٩٩ .
- شعشع : شعشتها : ١٧٥ .
- شكم : الشكائم ، الشكيمة : ١٩٥ ، ١٨٠ .
- شمخ : الشموخ : ٢٥٣ .
- شمس : شامس : ١٧٤ .
- شمعل : اشمعلوا : ٢٢٨ .
- شهب : الشهباء : ٢١١ .
- شهم : شهم : ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٩٠ .
- الصاد**
- صبح : صبّحها : ٢٣٦ .
- صدق : مصدقى : ٢٥٧ .
- صقع : الصّقاء : ٢٧٠ .
- صلب : الصّلب : ١٩٥ .
- صلل : صِلَّ . ١٥٠ .
- صلى : صليت : ٢٥٦ .
- صمل : مصمئل ، ١٤٥ ، اصمأل ، صمل يصمل صملاً : ١٤٦ .
- صمم : المصمم : ١٩٤ ، ١٩٦ .
- الضاد**
- ضبع : الضبيع : ٢٦٧ .
- ضحك : ٢٦٨ .
- ضممر : المضممار : ٢٠٩ ، الضمور : ١٨٠ .
- طرب : طرب ، التطريب : ٢٦٩ .
- طرق : المطرق . ١٥٠ .
- الظاء**
- ظعن : ظاعن : ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ .
- ظلل : الأظّل : ٢٣٥ .

قلل : يستقل : ٢٧٢.

### الكاف

كفظ : الكظة : ٢٧٢.

كظم : أكظامه : ٣٦٢.

كلب : كَلَب الشتاء : ١٧٣.

كلل : الإكليل : ٢١٣.

### اللام

لأى : اللأى : ٢٥٩ ، بلاى .

٢٦٦ ، ٢٦٣ ، ٢٥٩ .

لبس : لبوس : ١٧٢.

لحى : اللحى : ٣٦٩.

لخخ : التخخ : ٢٦٥.

لقم : لُقم : ١٠٩.

لمم : ألمت ، ملم ، الإلمام : ٢٥٩

ملم : ٢٦٠.

ليح : اللياح : ٢١١.

### الميم

مثل : المتمثلون : ٢٠٩.

مزز : التمزز : ٢٦٥.

مزن : المزون : ١٩١ ، ١٩٢.

مضى : الماضى : ٢١٧.

### العين

عتق : عتاق : ٢٧٠.

عدو : يعدو ، العادى : ١٦٣.

عرض : العارض : ١٩٣.

عزل : الأعزل : ١٦٠.

عزى : المعزاء : ١٧٥.

عضل : عضل ، أعضل : ٨٠ ، ٣٦٧.

### الغين

غرى : الغراء : ١٧٥.

غمر : الغامر : ١٩١.

غشم : غشوم : ٩٨ ، ١٥٥.

غيت : الغيث : ١٩٠ ، ١٩٢.

### الفاء

فتى : فتو ، فتية ، فتيان : ٢١٠.

فجج : الفجاج : ١٨٣.

فلل : الأفلل : ٢٠٠ ، فلّ ، فلت :

٢٣٥.

### القاف

قيل : قابل : ١٨٠.

قذف : ١٤٨.

قرن : القرية : ١٩٤.

## النون

- التهجير : ٢١١ .  
 نبع : انباغ ينباع : ١٦٤ .  
 هفو : تهفو : ٢٧٢ .  
 نحل : منحول : ٧٩ .  
 هلل : يستهل ، الاستهلال : ٢٦٨ ،  
 ندى : ندى . ١٨٤ ، ١٩١ .  
 ٢٦٩ .  
 نزل : النزول : ٢١٦ .  
 هنبت : الهنبئة : ٣١١ .  
 نسر : النسر : ٢٧١ ، ٢٧٢ ،  
 هوم : هوموا : ٢٢٨ .  
 الماسر : ٢٧٠ .  
 هول : الهول : ١٩٩ .  
 هوى : الهوى : ١٨٣ .  
 هينم . الهيممة : ١٩٩ .

## الواو

- نغش : تنغش : ١٧٧ .  
 نفس : النفس . ٢٢٨ .  
 ودق : الوديقة : ٢١١ .  
 نقب : نقب : ٢٣٥ ، ٧٨٩ ،  
 ٣٩٠ ، نقابا : ٢٣٣ .  
 وسق : تسق : ٢٣٣ .  
 نوب : نابنا ، نائبة : ١٤٤ .  
 ولد : المولدون : ٣٦٦ .  
 نوح : متناوحين : ٢٥٢ .  
 ولع : المولع ، التوليع : ٢١١ .  
 وهم : الوهم : ٢٢٤ .  
 نيج : ٢٣٥ .

## الهاء

- هجر : هجروا : ٢٠٦ ، ٢١٠ ،  
 ٢١١ ، ٢١٢ ، الهجير : ٢١٠ ،  
 هيس : يابس : ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٤ .  
 الهاجرة : ٢١٠ .  
 يمين : اليماني : ٢٠٠ .

## حروف المعاني المفترسة

الباء : ١٥٥ ، ١٨٥ ، ٢٣٥ .

ثم : ٢١٢ .

على : ٢٦١ .

الفاء : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٧ ،

٢٢٨ .

قد : ٢٢٧ .

اللام : ٢٧٥ .

لم : ٢١٩ .

لما : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ،

٢٢٥ .

ما : ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ٢٦٠ ،

٢٦٣ .

السواو : ٢٠٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ،

٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٦٦ .

واو الحال : ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

واو الاستعفاف : ٢٢٥ ، ٢٢٦ ،

٢٢٦ .



## ٦- فهرس المصطلحات الأدبية والنقدية

التذوق : ٣٨، ٣١، ٣٤، ٣٣٢، ٢٣٢	أزمة إبداع الشعر :
٢٣٤، ٣٠٦، ٣٣٥، ٣٤٠، ٣٤٤	زمن التغيى : ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١
تزييف الإسناد : ٢٨٨، ٣٣٢، ٣٣٣	٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٦
التجريد : ١٤٩، ٢١٧	٢٤٩، ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٦٢
التشبيه : ١١٣، ١٦٠، ١٦١	٢٦٥، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٩٨
١٦٢، ١٦٤، ١٦٨، ١٦٩	٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣١٢
١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ٢٠٩	زمن الحدث : ٢٣٩، ٢٤٠
التشعيت : ١٢٩، ١٣١، ١٤٥	٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٥
١٤٦، ١٥١، ٢٠٠، ٢٠٣	٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٥، ٢٦٢
٢٤١، ٢٤٠، ٢٣٩، ٢٠٦	٢٦٥، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٩٨
٢٦٥، ٢٦٢، ٢٤٦، ٢٤٥	٣٠١، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٦
٣٠٦، ٣٠٤، ٢٩٨، ٢٧٧	٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٢، ٣١٣
٣٠٩، ٣١٢، ٣١٣	زمن النفس : ٢٤٢، ٢٤٣
التضمين : ١٥٥، ٦٤	٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧
التعريف : ١٣٣، ١٧٤، ٢٠٣	٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥٣
الثقل : ٨٨	٢٥٥، ٢٦٥، ٢٧٧، ٢٧٨
الجرح والتعديل : ٣٥٧، ٣٥٦، ٣٤٩	٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٣٠٢
حديث النفس : ١٥١، ٢٢٦، ٢٢٧	٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥
٢٦٣، ٢٦٦، ٢٧٦، ٢٧٧	الإسباغ : ١٣٣، ١٣٥، ١٧٦، ٢٠٣
الحذف : ٢١٧	الاستعارة : ١٣٣، ١٣٥، ١٩٢
الحشو : ١٤٣، ١٤٤، ١٤٨	الالتفات : ٢١٨، ٢١٩، ٢٢١، ٢٢٩
١٤٩، ٢٥٧، ٢٥٩، ٢٦٠	البلاغة والبيان : ١٣٨، ١٣٩
	التجربة الشعرية : ٢٢٩

- طائف الذكري ( التذکر ) : ١١٤ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢١ ، ٢٦٠ ، ٢٦٦ .
- الشك واليقين : ( الاحياط والشك ) : ٢٢٢ ، ٢٢١ ، ٢٢٠ ، ٢٠٩ ، ٢٠٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣٩ ، ٢٥٣ .
- الرواية : ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٠ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٦٦ ، ٢٦٩ ، ٢٧٧ ، ٢٨٨ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ .
- الزيادة : ١٥٥ .
- السخرية والتهكم : ١٤٩ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ٢٢٦ ، ٢٧٦ ، ٣٩١ .
- الشعر : ٣٤٣ ، ٣٤١ ، ٣٤٤ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ، ٣٥٢ ، ٣٦٢ ، ٣٦١ .
- دراسة الشعر ونقده : ٣٤٣ ، ٣٤١ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ، ٣٥٢ ، ٣٦٢ ، ٣٦١ .
- الشعر الجاهلي : ٤٤ ، ٤٣ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٣ ، ٣٨ ، ١٣٤ ، ١٣٣ ، ١٢٠ ، ٤٥ ، ٢٩٠ ، ٢٨٩ ، ٢٠٤ ، ١٣٥ ، ٣١٧ ، ٣٣٤ ، ٣٣٠ ، ٣٢٩ ، ٣٦٨ ، ٣٧٩ ، ٣٧٥ ، ٣٦٩ .
- محنة الشعر الجاهلي : ٢٨٧ ، ٢٩٠ ، ٢٩٣ ، ٣٣٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٩ ، ٣٦٢ .
- قراءة الشعر : ٢٠٨ ، ٢٥٩ ، ٣٣٤ .
- الوقف في قراءة الشعر ( السكت ) : ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٥٧ ، ٣٥٥ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٣٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٤١ ، ٣٤٠ ، ٣٣٩ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٥ .
- الصورة : ١١٣ ، ١١٤ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢٣ ، ٢٧٤ .
- العطف : ١٨٠ ، ٢١٢ ، ٢١٩ .
- الكناية : ١٣٣ ، ١٣٥ .
- المجاز : ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٩٤ ، ٢١٥ .
- المغالطة : ٣٨٦ .
- منحول : ٧٣ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٢٨٠ ، ٢٩٢ ، ٣٣٠ ، ٣٣٩ ، ٣٥٢ .
- المنهج : ٤١ ، ٤٦ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ٢٨١ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٥ .

٢٨٢ ، ٢٣٧ ، ٢٨٢	٣٣٩ : « المقارنة في المنهج »
وحدة القصيدة ( دعوى اختلال ترتيب	٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤
القصيدة ) : ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٤ ،	٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٥٠
٤٥ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٩	٣٥٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ .
١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٦	موضوع ( مصنوع ) : ٥٠ ، ٥٨
٢٣٤ ، ٢٤١ ، ٢٥١ ، ٢٥٥	٥٩ ، ٦٠ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٣٣٠
٢٧٩ ، ٢٨٧ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣	٣٤٩ ، ٣٥٩ ، ٣٦٢ ، ٣٦٦
٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩	٣٧٠ ، ٣٧٤ .
٣٠٠ ، ٣٠٣ ، ٣٠٩ ، ٣١١	النقد : ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٨٩
٣١٣ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧	٢٣٣ ، ٢٤١ .
٣١٨ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧ .	
الوصف : ٣٦ ، ١٤٣ ، ١٥٠	نقيض الصدق : ٣٨٦ ، ٣٨٧
١٦٧ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣	٣٩١ .
١٧٩ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٩٥	نمط خاص من الشعر = ( نمط
١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٣١	جامع ) : ٣٤٢ ، ٣٥٠ ، ٣٥١
٢٣٢ ، ٢٣٧ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣	٣٥٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٨ .
٢٦٢ ، ٢٦٥ ، ٢٨٢ ، ٢٨٧	نمط صعب . ٣٦ ، ٦٣ ، ١١٤
٢٨٨ ، ٣٠٢ .	

## ٧- فهرس مصطلحات العروض

- الأسباب : ٩٠ ، ٩١ ، ٩٦ ، الخفيف : ٨٦ ، ٨٤ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ٢٨٢ .  
 ١٠٣ ، ٢٧٨ .  
 الدوائر الخمس : ٨٩ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٢ .  
 سبب خفيف : ٩٠ ، ٩٢ ، ١٠١ ، الدوائر :  
 ١٠٢ ، ١١٠ .  
 المؤلف : ٢٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ .  
 سبب ثقيل : ٩٠ ، ٩٢ ، ١٠١ ، ١٠٢ .  
 المتفق : ٣٠ ، ١٠٠ .  
 أصول العروض الأربعة :  
 ٩٠ ، ٩١ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، المجتلب : ٢٩ ، ١٠٢ ،  
 ١٠١ ، ١٠٢ .  
 المختلف : ٢٣ ، ٩٧ ، ١٠٢ .  
 البدء : ٩٢ ، ٩٩ ، ١٠١ .  
 المشتبه : ٢٧ ، ١٠٠ .  
 البسيط : ٨٦ ، ٩٩ .  
 \* \* \*  
 الترفيل : ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١١ ، الرجز : ٩٩ ،  
 ١١٢ ، ١١٣ .  
 التفاعيل : ٩١ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، الرمل : ٩٩ .  
 الزحاف : ١١٢ ، ١٩١ ، ٢٣٦ ،  
 ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ،  
 الجزء : ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ،  
 ٩٤ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٧٩ .  
 حادى النغم ( الصوت ) : ١٠٧ ، السريع : ٩٩ ،  
 ١١١ ، ١١٢ .  
 الضلم : ٩٨ .  
 الحذذ : ٩٨ .  
 الضرب : ٩٨ ، ١٠٧ ، ١١٠ ،  
 الحين : ١١٢ ، ١١١ ، ١١٢ .

١١٢ ، ١١١ ، ١١٠ ، ١٠٦	الطرف : ١٠٠ ، ٩٨ ، ٩٧ ، ٩٢
١٤٩ ، ١١٥ ، ١١٤ ، ١١٣	الطّي : ١١٢ .
١٦٩ ، ١٦٨ ، ١٥٦ ، ١٥١	
١٩٠ ، ١٨٥ ، ١٨٣ ، ١٧٦	العروض : ١١٠ ، ١٠٧ ، ٩٨
٢٠٨ ، ١٩٩ ، ١٩٨ ، ١٩١	١١١ ، ١١٢ ، ١٦٨ .
٢٥٣ ، ٢٤٧ ، ٢٣٢ ، ٢٠٩	علم العروض : ٨٩ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٢٤٤ .
٣٠٥ ، ٢٩٤ ، ٢٨٨ ، ٢٥٨	المقتضب : ٩٩ .
	العلة : ٩٨ .
المهمل في دوائر الخليل : ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .	عماد البحر : ٩٨ ، ٩٩ .
الهزج : ٩٩ .	الفروع على الأصول الأربعة : ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ .
الوافر : ٩٩ ، ١٠١ .	١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ .
الوتد : ٩٠ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ٢٧٨ .	الكامل : ١٠٧ ، ١٠١ ، ٩٩ ، ١١٢ ، ١١١ .
وتد مجموع : ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ .	المتقارب : ٩٩ .
وتد مفروق : ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٨ .	المجتث : ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٩ .
	محيب النغم (الصدى) : ١٠٧ ، ١١١ ، ١١٢ .
الوسط : ٩٣ ، ٩٧ ، ١٠٥ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٧ .	المديد : ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٧ .

## ٨- فهرس الأعلام

الباء	الهمزة
باهلة : ٥٤	آدم ( عليه السلام ) : ٣٩١
بجير بن عبد الله القشيري : ٢٦١	آربري : ٣٧٢ ، ٣٧١
البخاري : ٢١٣	الأمدي : ٧٧
البريق الهللي : ٦١	أحمد تيمور : ٣٧٩
بشر بن أبي خازم : ٢١٦	أحمد شوقي : ٣٧٩
البغدادي : ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٦	الأحول : ٤٢
ابن البيطار : ٢٨٠	الأخطل : ١٦١
التاء	أبو الأسود الدؤلي : ٢٦٠
تأبط شراً : ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١١٩ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٦ ، ١٦٧ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣١ ، ٢٥١ ، ٢٧٣ ، ٢٨٠ ، ٢٩٢ ، ٣٤١	الأصمعي : ٥٤ ، ٥٩ ، ٧٥ ، ١٥٩ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨
	الأعشى الكبير : ١٧٩ ، ١٩٣
	أعشى باهلة : ١٧٣
	اكسفورد : ٢٧٩ ، ٣٦٩
	أمرؤ القيس : ١٥٩ ، ٢٤٤ ، ٢٧٠
	ابن الأنباري : ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣١
	أنس بن مالك : ٢١٣
ابن أنخت تأبط شراً : ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨	أيوب بن سفف النهشلي : ٦٧

٦٠ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١١٤ ،  
 ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٩٤  
 جوب أخت عمرو ذى الكلب : ٢٧٣  
 جوته : ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ،  
 ٤٥ ، ٢٣٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ،  
 ٢٤٥ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ،  
 ٢٩٧ ، ٣٠٠ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ،  
 ٣٠٧ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ،  
 ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١ ،  
 ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣٨٧ ،  
 ٣٨٨ ، ٣٩٠ ، ٣٩٧ ،

الجوهري : ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٧ ،

### الحاء

حاتم الطائي : ٢٢٦ ، ٢٥٧ ،

الحارث بن حلزة : ١٨١ ،

حديقة مدسمر : ٢٣٣ ،

حسان بن ثابت : ٢٠٩ ،

الحسائي حسن عبد الله : ٨٧ ،

الحسن بن وهب : ٧٠ ،

حماد الرواية : ٧٣ ، ٧٩ ، ٣٣٦ ،

٣٣٨

حميد بن ثور : ٢٧٦ ،

### الحاء

خالد بن الصقعب النهدي : ٢٢٣ ،

الخالدیان : ١٢٨ ،

١١٤ ، ٨٠ ، ٧٨ ، ٧٦ ، ٦٠ ،  
 ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٩٤  
 أم تأبط شراً : ١٧٢ ، ٢٧٨ ،  
 التبريزي : ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ١٢٥ ،  
 ١٢٦ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ،  
 ١٦٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٦ ، ٢٥٩ ،

أبو تمام : ٤٧ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦٦ ،  
 ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٤ ،  
 ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨١ ،  
 ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ،  
 ١٢٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٥٢ ،  
 ١٦٢ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٨ ، ٢٣٠ ،

### الثاء

الثريا بنت علي بن عبد الله : ١١٥ ،

ثعلب : ٤٢ ،

ثعلبة بن عمرو العبدي : ١٩٤ ،

### الجيم

الجاحظ : ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ،

٥٧ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٤ ،

٧٥ ، ٧٦ ، ٨١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ،

١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٧٠ ، ٢٦١ ،

٢٧٢ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٥٤ ،

٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٧٢ ،

جرير : ١٧٤ ، ١٨٢ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ،

الجن : ٣٥١ ،

خفاف بن ندبة : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٣٣٦ ، ٣٣٩ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٧ ، ١٤٠ ، ٥٨

خلاد بن يزيد : ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٧٥ : ديكرات

### الذال

أبو ذر . ١٥٩

ذفافة العيسى : ٢٠٤ ، ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢٤٢ ، ٢٤٥

### الراء

رؤية : ٢٠٦

الراعى النميرى : ١٨٢ ، ٢٧١

روبرت ران : ٣٥

الروم : ٦١

### الزاء

أبو زيد الطائى : ١٧٤ ، ٢٧٣

الزمرى : ١٥٢

زهير بن أبى سلمى : ٧٠ ، ١٦٢ ، ٢٦٦

### السين

ساعدة بن جؤية الهذلى : ٢٥٦

أبو سعيد السكرى : ٤٢ ، ١٢٣

السفاح بن بكير . ١٦٣

ابن السكيت : ٤٢

آل سلمة : ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٧

أبو محرز ، خلف بن حيان الأحمر :

٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٢٧٠ ، ٢٨٠ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦

خليفة بن حمل الطهوى : ٢٦٠

الخليل بن أحمد : ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٨٨ ، ٣٣٨

### الدال

بنو دارم : ٢٦٦

داود بن محمد الهاشمى : ٣٣٧

أشجار الدرदार : ٢٧٩ ، ٢٣٣

دريد بن الصمة : ١٧٧ ، ١٧٩

دعبل بن على . ٥١ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٢٨٠



**العين**

عارق الطائي : ١٦١

عامر بن الطفيل : ٢٥٧

عامر بن علقمة : ٦٧

العباس بن عبد المطلب . ٦٧

ابن عبد ربه الأندلسي : ٤٧ ، ٤٩ ،

٥١ ، ١٢٥ ، ١٥٢ ، ٢٢٩

عبد السلام هارون : ٤٨ ، ٤٩

عبد العزيز الميمنى : ٥٦

عبد الغفار مكاوى ( المترجم ) .

٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣٨٣ ، ٣٩٤

عبد الله بن برى : ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٦

٥٧ ، ٦٠

عبد الله بن طاهر : ٦٧

عبد الله بن المبارك : ٢٩٠

عبد الله بن المعز : ٦٦ ، ٧٧

عبد الله الطيب : ٨٦ ، ٨٧ ، ١١٠ ،

١١٤ ، ١٤٢

أبو عبد الله النمرى : ٦٠ ، ٦١ .

عبد المدان بن الديان : ٢٦٦

عبد يغوث الحارثي : ١٦٠

سواد بن عمرو : ٥٢ ، ٥٣ ، ١٤٢ ،

٢٢٩ ، ١٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٧

**الشين**

الشافعي : ١١٦

الشريف الرضى : ٢٦٤

شكرى عياد : ٣٩٢

شريح بن الأحوص : ١٦١

الشنفرى : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٥٦ ،

٥٧ ، ١٧٦ ، ٢٧٤ ، ٣٤١

أم الشنفرى . ٥٦

**الصاد**

أبو بكر الصولى : ٧٠ ، ٣٣٨

**الطاء**

أبو طالب : ٦٧

أبو طاهر الحازمي : ١١٦

الطرماح : ١١٤

طفيل الغنوى : ١٨١

طه حسين : ٧٩ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ،

٣٧٦

طهمان بن عمرو : ٢١٤ : ٢١٤

الطوسى : ٤٢ ، ٧١

- أبو عبيد البكري الأندلسي : ٤٧،  
 الفاء  
 ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٦، ٥٧، ٥٨، الفراء : ١٧٥، ١٨٢  
 ٨٥، ٨٦، ١١٤، ١١٥، ١٢٧، أبو الفرج الأصفهاني : ٤٧، ٥٠، ٥٦،  
 ١٢٨، ٢٨٠، ٢٨٢، ٦٩، ٧١، ٧٦، ٧٧، ٢٦٠  
 عبيد الله بن الحر : ٢٥٧  
 ابن أبي عتيق : ١١٥  
 الغدواني : ٤٩، ٥٠، ٥٨  
 الفزدق : ٢٤٤، ٢٤٥  
 بنو فهم : ٥٣، ٥٤، ٥٨، ١٤٧،  
 ١٦٧، ١٤٨  
 عروة بن الورد : ١٧٧  
 الفريتاخ : ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٠، ٢٩٧،  
 ٣٠٥، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢،  
 ٣١٥  
 العقاد : ٣١٣  
 أبو العلاء المعري : ٦١، ٨٧  
 القاف  
 ١٥٢، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ابن قتيبة : ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٧، ٥٨،  
 ١٦٤، ١٩٧، ٢٣٣، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٧،  
 ٥٩، ٦٠، ٦٢، ٦٦، ٧٨، ٧٩، ٣٣٦، ٣٣٩،  
 علي رضي الله عنه : ١٦٣  
 القفطي : ٤٧، ٥١، ٦٠، ٦١، ٦٢،  
 ٨١  
 علي بن الجهم : ٧٠  
 علي بن عبد العزيز الجرمانى : ١١٦  
 قيس بن معد يكرب الكندي : ١٧٩  
 الكاف  
 أبو علي القالى : ١١٥، ٣٣٦، ٣٣٩،  
 أبو. كبير الهذلي : ١٧٢، ١٧٨، ١٧٩،  
 ١١٥، ١٨٣، ١٨٤، ١٩٣  
 عمرو بن الحارث الأصغر : ٢١٦  
 كمبردج : ٢٣٣، ٢٤٥  
 عمرو بن سفيان : ١٤٨  
 أبو كنانة السلمى : ١٤٩  
 عمرو بن العاص : ٢٣٧  
 اللام  
 أبو عمرو بن العلاء : ٧٥، ١٥٩  
 لايل (سير تشارلز) : ٢٣١، ٢٣٢

- ٢٣٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤٥ ، ٢٩٧ ، المرزباني : ٧٠ ، ٧٧ ،  
 ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ،  
 المرزوقسي : ٤٧ ، ٥١ ، ١٢٤ ،  
 لطيفة : ٢٦٠ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ،  
 لقيط بن زرارة : ٢٦٦ ، ١٧٧ ، ١٨٢ ، ١٩١ ، ١٩٣ ،  
 ١٩٧ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٥ ،  
 ٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٥٥ ،  
 ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٧ ،  
 ٢٧١ ، ٢٧٧ ،  
 الميم  
 بنو مالك : ٥٤ ، ٥٨ ،  
 المتلمس : ١٩٦ ،  
 أبو محمد الأعرابي : ٦٠ ،  
 محمد بن حميد الطوسي : ٧١ ،  
 محمد بن سلام الجمحي : ٥٩ ،  
 ٧٢ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٢٨٠ ،  
 مصقلة بن هُبييرة الشيباني : ١٩٥ ،  
 ٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ،  
 محمد كامل حسين : ١٤٢ ، ١٤٣ ،  
 محمد بن موسى : ٧٠ ،  
 معاوية : ١٩٤ ، ١٩٥ ،  
 مكنف أبو سلمى : ٧٠ ، ٧١ ،  
 مهلهل : ١١٥ ،  
 التون  
 النابغة : ١٥٠ ، ١٦٠ ، ١٦١ ،  
 ٢١٦ ،  
 ناصر الدين الأسد : ٦٠ ،  
 النجاشي : ٢٦٩ ،  
 الهجبل السعدي : ١٨١ ،  
 المدائني : ٢٦٠ ،  
 مرجليوت : ٢٤٦ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ،  
 ٣٧١ ، ٣٧٢ ،

أبو الندى : ٦١  
ابن هشام : ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٦٦ ،  
١٢٤ ، ٢٢٩ ، ٣٥٣  
ابن النديم : ٤٢ ، ٣٣٨  
النعمان بن المنذر : ٢٦٦  
هشام بن المغيرة : ٢٦١

### الواو

أبو نواس ( الحسن بن هانيء ) : ٣٣٦ ،  
٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٤٣  
نيكلسن : ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٤٠ ،  
٢٤٥ ، ٢٩٧  
أبو الوفاء بن سلمة : ٥٤  
الوليد بن المغيرة : ٢١٢  
ويلككس : ٣٧٩

### الهاء

الهجال بن امرؤ القيس : ٥٣ ، ٤٩  
هذيل : ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ،  
٦١ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ،  
١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٣ ، ١٩٧ ،  
٢٠٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢٢٠ ،  
٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٣٠ ،  
٢٣٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ،  
٢٥٤ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٧١ ،  
٢٧٢ ، ٢٧٧  
يحيى حقى : ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ،  
٤٥ ، ٤٦ ، ٦٢ ، ٨١ ، ٢٤٠ ، ٢٥١ ،  
٢٨٣ ، ٢٨٨ ، ٢٩١ ، ٢٩٥ ،  
٣٠٠ ، ٣٠٧ ، ٣٠٩ ، ٣١٢ ،  
٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ،  
٣٨٣ ، ٣٨٥ ، ٣٨٨ ، ٣٩٢  
اليونان : ٦١  
يونس بن عبد الأعلى : ١١٦

## ٩- فهرس الأماكن والجبال

أذربيجان : ٢٥٩.

تبريز : ٢٥٩.

جرانشستر : ٢٣٣.

الحجاز : ٥٤ ، ٢٣٦.

حراسان : ٥٤.

سلع : ٦١ ، ١٣٩ ، ٢٠٦.

الطائف ( جبل ) : ٢٣٦.

العراق : ٥٤.

عروان ( جبل ) : ٢٣٦.

غار رحمان : ٢٧٧.

كمبردج : ٢٤٥ ، ٢٧٩.

الكوفة : ٧٢ ، ٧٣.

نجد : ٥٤.

همدان : ٥٤.

اليمامة : ٥٤.

## ١٠- فهرس الكتب

- أباطيل وأسمار : ٦٢ . ٦٠ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٦ ، ٧٨ ،  
 أخبار أبي تمام : ٧٠ . ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ،  
 أساس البلاغة : ١٥٢ . ١٢٨ ، ١٤٠ ، ١٥٢ ، ١٦٢ ،  
 الأشباه والنظائر : ١٥٢ . ٢٣٠ ، ٢٣٦ .  
 كتاب الحيات : ٣٣٧ .  
 الأصمعيات : ١٢٣ . الحيوان : ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ٦٧ ،  
 أصول الشعر العربي (مقال) : ٣٧١ . ٧٥ ، ١٢٧ ، ١٦٣ ، ١٧٠ ،  
 الخزانة : ٥٠ . ٣٣٧ ، ٢٦١ .  
 الأغاني : ٥ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ،  
 الديوان الشرقي : ٣٥ ، ٢٣٣ . ٧٣ ، ٧٧ ، ٢٦٠ ، ٣٣٦ .  
 الديوان خلف : ٣٣٨ .  
 ديوان الشنفرى : ٥٦ .  
 ديوان عامر بن الطفيل : ٢٣١ .  
 ديوان عبيد بن الأبرص : ٣٧٠ ، ٢٣١ ،  
 ديوان عمرو بن قميئة : ٢٣١ .  
 شرح أشعار الهذليين : ٦١ .  
 شرح الحماسة للتبريزى : ١٢٥ .  
 شرح الحماسة للمرزوفى : ١٢٤ .  
 شرح المعلقات السبع للتبريزى : ٢٣١ ،  
 ٣٧١ .  
 الأسماء : ١١٥ .  
 إنباه الرواة : ٥١ ، ٦٠ .  
 البيان والتبيين : ٤٨ .  
 الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية (مقال) : ٣٠٩ ، ٣١٢ ، ٣٠٧ ، ٣٥ ، ٣٤ .  
 التيجان : ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ١٢٤ ،  
 ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ،  
 ١٥٢ ، ٢٢٩ ، ٢٦٩ ، ٣٥٣ .  
 جمهرة اللغة . ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٧ .  
 حماسة أبي تمام : ٦ ، ٥٤ ، ٥٥ ،

- شرح المفضليات : ٢٢٥ ، ٢٣١ . ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٩٣ ، ٣٩٧ .
- الشعراء ( لدعبل ) : ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ .
- محلة الجمعية الملكية الآسيوية : ٣٧١ ، ٣٧٢ .
- الشعر والشعراء : ٥٠ ، ٧٨ ، ٣٣٦ .
- صحاح الجوهري : ٥٠ .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٨٦ .
- صحيح البخاري : ٢١٣ .
- مصادر الأدب الجاهلي : ٦٠ .
- صحيح مسلم : ١٥٩ ، ٢٦٠ .
- مجلة « المصور » : ٣٢٠ .
- طبقات الشعراء : ٦٦ ، ٧٧ .
- معاني الشعر الكبير : ٥٩ .
- طبقات فحول الشعراء : ٥٩ ، ٧٢ ، ٨٠ ، ٢٦٣ .
- معجم الشعراء : ٧٨ .
- العقد الفريد : ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٥٢ ، ٢٢٩ .
- معجم ما استعجم : ٤٩ .
- المفردات ( لابن البيطار ) : ٢٨٠ .
- فهرست ابن النديم : ٤٢ .
- المفضليات : ١٢٣ ، ٢٣١ ، ٣٧٠ .
- في الأدب الجاهلي : ٧٩ .
- الموشح : ٧٠ ، ٧٨ .
- في الشعر الجاهلي : ٧٩ .
- الوحشيات : ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ٣٣٦ .
- اللآلي في شرح آمالي القالي : ٤٩ ، ٨٥ ، ١٢٧ ، ٢٨٣ .
- لسان العرب : ٥٠ ، ٥٧ .
- الورقة ( لابن الجراح ) : ٧٧ .
- المؤتلف والمختلف : ٧٧ .
- مجلة « المجلة » : ٣٣ ، ٣٤ ، ٢٤٠ ، الوساطة : ١١٦ .

\* \* \*

## ١١- فهرس الكتاب التفصيلي

٢	المقدمة .....
٥	القصيدة وأوزانها وأقسامها .....
٢١	دوائر الخليل .....

\* \* \*

## (١) نمط صعب : (٣١)

مراجعة يحيى حتى فيما قاله في فاتحة المجلة (٣٣) جوته شاعر عظيم فى لسان قومه (٣٥) محاولة فى تعلم اللغة الألمانية (٣٥) عودة إلى التعليق على كلام يحيى حتى (٣٦) سبب كتابة هذه المقالات (٣٧) مشكلة الشعر الجاهلى (٣٨) معنى الرواية فى الجاهلية وصدر الإسلام (٣٨) عصر الرواة العلماء (٣٩) العوارض النى تعرض للرواة (٤٠) عصر تقييد الرواية (٤١) البلاء الذى أصاب الرواية الشعرية (٤٢) كيفية إصلاح بعض بلاء الرواية (٤٣) سبب القول بعدم وجود وحدة فى القصيدة العربية القديمة (٤٤) إغفال الباحثين شروط المنهج (٤٤) هذه القصيدة لبست بأمثل القصائد لتطبيق المنهج (٤٥) .

مشكلة نسبة القصيدة (٤٦) العلماء الذين نسبوا القصيدة (٤٦) صفة نصوص القصيدة ونسبتها (٤٧) زيادة فى الحيوان أقمها الناسخ (٤٨) دلالات فى القصيدة لتحديد الاختلاف (٥١) للقصيدة نسبتان (٥٣) آفات فى كتاب « التيجان » (٥٣) هم أى تمام فى حماسته (٥٤) التردد فى نسبة القصيدة (٥٥) بطلام أن يكون الشفري ابن أخت تأبط شراً (٥٦) نسبة القصيدة إلى مجهول (٥٧) الميل إلى نسبة القصيدة إلى ابن أخت تأبط شراً (٥٨) ابن قبية يسبها إلى خلف (٥٨) صفة خلف الأحمر (٥٩) نص القفطى والتعليق عليه (٦٠) الإشارة إلى حبر القفطى عن أبى العلاء (٦١) .

\* \* \*



## (٢) نمط صعب : (٦٣)

نقص في الاستقصاء بسبب العجلة (٦٥) إعادة ترتيب العلماء الذين نسبوا القصيدة (٦٦) تاريخ تأليف كتاب الحيوان للجاحظ (٦٧) ظروف تأليف حماسية أوى تمام (٦٧) دعبل ، وكتابه « الشعراء » المفقود ، وموقف العلماء منه (٦٧) ما يوجب إسقاط رواية دعبل (٦٩) أقدم ما عُرف من الطعن في « خلف » (٧٢) توثيق رواية « حلف » (٧٢) الفرق بين محمد بن سلام ، ودعبل (٧٣) الذى حمل دعبلًا على الطعن في خلف (٧٣) سبب ترك الجاحظ لرواية دعبل (٧٤) سبب إعراض أوى تمام عن رواية دعبل (٧٦) كتاب « الشعراء » لدعبل ، وبيان آفاته (٧٧) عودًا إلى دعبل وموقفه من حلف ، وموقف العلماء منه (٧٨) خطر الإبهام شديد ومفسد للعقل (٧٩) الخلط بين معنى « نحل » عند ابن قتيبة ، وابن سلام وخلف أدى إلى لاجحة ، وتوضيح معنى « نحل » (٧٩) لا يشكل على أهل العلم بالشعر تمييز المنحول (٨١) .

## \* على هذا دار القمقم :

تفسير المثل (٨٥) بدء القول في القصيدة (٨٥) « نمط صعب » كلمة لأوى عبيد ، مبهمة غريبة (٨٥) الدخول في علم العروض لتحليل نغم بحر المديد (٨٦) وصف صديق عزيز (٨٦) يقل بحر المديد قلة ظاهرة في شعر الجاهليين والإسلاميين (٨٧) تعليل القدماء لهذه القلة (٨٨) علم العروض علم شُلب الشيء حقهم في معرفته (٨٨) لم يصلنا كتاب الخليل في العروض (٨٩) البدء بتحليل بعض المبادئ المعروفة في هذا العلم (٨٩) عروض الخليل مبنى على شيئين هما : الأسباب والأوتاد (٨٩) أصول الخليل الأربعة (٩٠) إغفال العروضيين لأصول الخليل (٩١) محاولة ترتيب دوائر الخليل ترتيبًا آخر (٩١) اتساع الفروع في عروض الخليل (٩٢) لم يبين الخليل موقع الأوتاد من الأسباب طلبًا للاختصار (٩٤) انشغال العروضيين عن مراد الخليل وتفسير ذلك (٩٤) مخالفة أصحاب العروض فيما اصطلحوا عليه (٩٥) النظر في عمل الخليل نفسه وفي دوائره لا في « علم العروض » كما في كتب المتأخرين (٩٦) الكشف عن موقع الوند من الأسباب ، ومزلته في دوائر « الخليل » (٩٦) شرح الدائرة الأولى « دائرة المختلف » (٩٧) الوند لا يسقط كله إلا في موضوعين (٩٨)

أقسام البحور (٩٩) مخالفة الخليل في بحر المديد للأصل الذى سار عليه فى بقية البحور (٩٩) .

تفسير هذه المخالفة وذلك الشذوذ (١٠٠) إعادة النظر فى دوائر الخليل (١٠٠) العجب من الخليل لذكره المهمل فى دوائر (١٠١) دائرة المؤلف تتركب من الأصل الثالث (١٠١) دائره المختلف تتركب من أصلين ، وصفة تركيبهما (١٠٢) بحر المديد يتكون من أصلين (١٠٣) صورتان لبحر المديد (١٠٤) أسباب إدخال الخليل للصورة الشاذة من البحر وإغفاله الصورة المستتبه (١٠٦) التفاعيل لا معنى لها فى ذاتها (١٠٦) إيتار الخليل الميزان الثانى للمديد على الميزان الأول وأسباب ذلك (١٠٦) ظاهرة أخرى تقرر مكان الورد فى ضرب المديد وعروضه (١٠٧) عمل الخليل فى إدخاله البحر المختلة مواقع أوتاد أجزائه كان حائلاً بين الناس وبين معرفة موقع الورد (١٠٨) نتائج هذا العمل (١٠٨) فسه الانكفاء على التفاعيل (١٠٩) الإيتان بأوزان جديدة ممكن ، ولكن دون ذلك خرط القتاد (١٠٩) متى يتم لنا ذلك (١١٠) تفسير حركة نغم بحر المديد (١١٠) كيف أدى نغم بحر المديد إلى قلة استعماله (١١٢) موجبات نغم بحر المديد على الشاعر (١١٣) أوفق حالات المترنم حين يلايس نغم المديد (١١٤) أبيات لأعرابى تحقق فيها شروط نغم المديد (١١٥) أبيات أخرى لعمر بن أبى ربيعة فيها آثار نغم المديد (١١٦) صعوبة الإبانة الدقيقة عن مكنون النفس (١١٦) .

\* \* \*

(٣) نخط صعب (١١٧) :

يُعد العهد بما كُتب فى المنهج بسبب الحديث عن العروض (١١٩) أبواب أخرى من المنهج (١١٩) تطبيق المنهج على القصائده المفردة (١١٩) باب آخر من المنهج فى دراسة الشعر (١٢٠) اندلاق مثالب عدّة على الشعر الجاهلى (١٢٠) يجب تحزى أمور أربعة من المنهج (١٢١) الإشارة إلى صفة رواية الشعر الجاهلى (١٢٢) قلة ما وصلنا من أشعار القبائل والاختيارات (١٢٣) عدد أبيات القصيدة فى المصادر التى روتها (١٢٤) المقارنة بين ترتيب « النيجان » للقصيدة وبين ترتيب « الحماسة » (١٢٥) الرواية فى كتاب « العقد الفريد » وحالة طبعات هذا الكتاب (١٢٦) الكتب التى روت قدرًا صالحًا من القصيدة (١٢٧) الشعراء لم يقصدوا قط مقصد الإبانة المغسولة عن المعانى (١٢٩) تجنب القدماء الفصل فى أمر ترتيب الشعر (١٣٠) أسباب اختلال القصيدة (١٣٠) صعوبة تسديد ما اختل من القصيدة

(١٣٠) لا يكفي مجرد استقصاء كل اختلاف يقع في ألفاظ القصيدة (١٣٢) حقيقة اللفظ الشعري (١٣٣) تمثل القصيدة لا يقتصر على مجرد معرفتنا بالألفاظ ومعانيها (١٣٣) هناك فرق بين عمل الناقد وعمل سواه من متذوقة الشعر (١٣٤) سبيلنا إلى الشعر القديم هو كتب اللغة (١٣٤) الناظر في الشعر الجاهلي مفتقر إلى شيء رائد عن نص كتب اللغة وهو اليوم الإشكال الأعظم (١٣٥) جمهرة شروح القدماء مبنية على تفسير ألفاظ اللغة وما يتصل بالنحو (١٣٦) تقصير هذه الشروح في بيان غرض الشاعر (١٣٧) أولى الناس بالبيان عن معاني الشعر هم الشعراء (١٣٧) لم يُقَدَّر لتراث العربية أن يسير في طريقه ، وانتهى الأمر إلى وقوع هذا الشعر في أيدي طائفة ليست لهم إحاطة بترات العربية (١٣٨) .

لب قصة تأبط شراً بإيجاز شديد (١٣٩) ضرر إلف تقسيم الشعر إلى أغراض (١٤٠) صفة أقسام القصيدة السبعة (١٤١) القصيدة خالية من الرثاء والتفجع (١٤٢) القصيدة معقودة على تذكر شيء مضى (١٤٣) البدء بتفسير البيت الخامس من القصيدة وسبب ذلك (١٤٣) أهمية الحشو في البيت (١٤٣) السكنات الواجبة في البيت (١٤٤) الاقتصاد على تفسير اللغويين يفقد الشعر معناه (١٤٥) تشعيت ماهر محكم في البيت (١٤٦) البيت الخامس أول ما قاله الشاعر (١٤٧) الذي صرف الشاعر عن الرثاء (١٤٧) صفة البيت الأول (١٤٨) البدء في بيان البيت الثاني (١٤٨) جمال الحشو وحسنه (١٤٨) تفسير البيت الثالث (١٤٩) القسم الأول تهكم خفى بأحواله (١٤٩) معالم الصورة التي في البيت الأول (١٥٠) ضرب آخر من التشعيت هو تشعيت الحروف (١٥١) حديث النفس في القسم الأول (١٥١) سلطان بحر المديد (١٥١) بيان الرواية الجيدة (١٥٢)

البدء في القسم الثاني (١٥٢) فترة إبداع هذا القسم (١٥٢) حافظ القسم الأول والثاني (١٥٣) تفسير البيت السادس (١٥٤) السكتة الواجبة في قراءة الشعر (١٥٤) ادعاء اللغويين بزيادة الباء ، ورد ذلك (١٥٥) تأثر الشاعر ببيت من قافية تأبط شراً (١٥٦) تقسيم الشاعر لألفاظه على نعم المديد (١٥٦) كيفية قراءة القصيدة (١٥٧) إساعة الشراح في فهم البيت الحادى عشر (١٥٧) التفسير الجيد « للمسبل » في هذا الشعر (١٥٨) خبر أبي عمرو بن العلاء في تقييد اللغة (١٥٩) تعليل خطأ أبي العلاء المعري وغيره في فهم « مسبل » (١٥٩) تفسير « أحوى » والشواهد عليه (١٦٠) تشبيه الرجل بالفرس عزيز نادر (١٦١) تشبيه الفرس في حيلائه بالرجل نادر أيضاً (١٦١) طبيعة السكران عند العرب (١٦٢) مراد الشاعر

من قوله « مسبل » (١٦٢) صفة الشمع (١٦٢) معنى « الأزل » (١٦٢) ومعنى « يعدو » والشواهد عليه (١٦٣) من صفات السباع الضواري (١٦٣) تشبيه الشاعر خاله في البيت الحادى عشر بالفرس (١٦٤) لم يدرك أبو العلاء المعرى والتبريزى وغيرهما هذا التشبيه (١٦٤) .

\* \* \*

(٤) نمط صغوب (١٦٥) .

صفة القسم الثانى والفترة التى قيل فيها (١٦٧) مهارة الشعراء فى العاء (١٦٧) ترنم الشاعر بخاله كان تمجيداً لارتاءً (١٦٨) سطوبة نغم « المديد » على الشاعر (١٦٨) طرح التشبيه جانباً فى هذه القصيدة (١٦٩) تذوق الجمال شىء مختلف عن معاناة الإبانة (١٦٩) صعوبة إدراك أنغام الشعر المتسربة من الألفاظ (١٦٩) تميّز فن الشعر عن غيره من الفنون (١٧٠) فن الشعر من خصائص الأمة (١٧١) الكشف عن دلالة « بزنى » وجمالها (١٧١) أبو كبير وصف تأبط شراً من قبل والفرق بينه وبين شاعرنا فى الوصف (١٧٢) من عجائب لغتنا الشريفة (١٧٣) وصف الشاعر لخاله فى فصل الشتاء (١٧٣) ووصفه له فى زمن الصيف (١٧٤) إعراض شاعرنا عن الوصف المنبسط (١٧٥) إكثار الشعراء من وصف يوم « الشعرى » (١٧٥) سلطان بحر المديد ، وسلطان الشاعر على البحر (١٧٦) وضع الشاعر الخطوط التى تحدد معارف خاله فى البيتين السادس والسابع (١٧٦) إساءة الشراح فهم البيت الثامن (١٧٧) بيان المراد الحقيقى للشاعر (١٧٧) تفسير معنى « يابس » (١٧٨) شواهد من الشعر القديم على هذا المعنى (١٧٩) الصورة النى فى البيتين السابع والثامن (١٨٠) معنى « الشهم » والشواهد عليه (١٨١) تقصير تفسير القراء للشهم عن المراد (١٨٢) تفسير المرزوقى للفظ مدل يذبح الشعر بغير سكين (١٨٢) الصواب فى تفسير « مدل » والاستشهاد عليه (١٨٢) أثر لفظى « شهم ، مدل » على الصورة فى البيت (١٨٣) توضيح معالم الصورة فى الأبيات من الخامس إلى الثامن (١٨٤) الحركة سمة الغناء من البيت التاسع وحتى الثالث عشر (١٨٥) تفسير معنى « ظاعن » (١٨٥) من مهارة الشاعر فى استغلال الضرب الخفى من الإسباغ الذى يلحق الألفاظ (١٨٦) سبب مؤاخذه الفاد لبيت أبى تمام (١٨٩) التقسيم المتدرج فى نغم بيت شاعرنا (١٩٠) تفسير البيت العاشر (١٩٠) خطأ القدماء فى فهم البيت العاشر (١٩١) الصواب فى تفسير « يجدى » وفيه زيادة على نص كتب اللغة (١٩١) خطر إلف الاستعارة ، والتفسير الحقيقى لقوله « غيث مزن »

(١٩٢) استعارة الغيث فى غير معنى العطاء (١٩٢) تفسير « يسطو ، والأبل »  
وتقصير المرزوقى فى فهم « الأبل » (١٩٣) استظهار معنى « الأبل » من كتب اللغة  
(١٩٤) معنى لأبل لم تذكره كتب اللغة (١٩٤) خلاصة معنى « ليث أبل »  
(١٩٦) الإشارة إلى معنى البيت الحادى عشر (١٩٦) القصيدة مبنية على تذكر  
شئ مضى (١٩٧) الأبيات التى وصف بها القتل قيلت بعد أن أخذ بتأره (١٩٧)  
وصف طبيعة الشاعر عندما أبدع هذا القسم (١٩٨) بحر المديد يكف من تتابع تحدر  
الغناء (١٩٨) إخلاء الصورة من الألفاظ الدالة على الحركة فى البيت الثانى عشر  
(١٩٩) . جمال التشعيت فى الصورة (٢٠٠) .

\* \* \*

## (٥) نط صعب (٢٠١) .

شروط مدارسة قصيدة من القصائد (٢٠٣) حسن الظن بالشراح القدماء يضر  
بالشعر (٢٠٣) قارىء الشعر وسامعه يحتاج إلى يقظة (٢٠٤) القسم الثالث يقع  
فى آخر فترات الغناء (٢٠٤) أبيات هذا القسم مبنية على الإفضاء بذكر شئ قائم  
فى نفسه والتدليل على ذلك (٢٠٥) عناية الشاعر بإحكام بناء القصيدة (٢٠٦)  
تحليل جيد للقسم الثالث (٢٠٦) الاستسلام لطائف الذكرى (٢٠٧) مهارة الشاعر  
فى ضبط لغته على نغم المديد (٢٠٧) نعت نغم بحر المديد (٢٠٨) الغناء أصل  
الشعر ، وقراءة الشعر تختلف عن قراءة النثر (٢٠٨) معرفة أهل الجاهلية بنغم الشعر  
(٢٠٨) عود إلى وصف « بحر المديد » وشروط التلبس به (٢٠٩) تفسير قوله  
« فتوهججروا » (٢١٠) دلالة « ثم » فى قوله « ثم أسروا » (٢١٢) الاعتراض على  
تفسير السحاه لـ « ثم » (٢١٢) تفسير المرزوقى للفظ « انجاب » مفسد للشعر (٢١٣)  
الصواب فى تفسير « انجاب » (٢١٣) ، مراد الشاعر من هذا اللفظ (٢١٥) تفسير  
لفظ « حلوا » وخطأ القدماء فى فهمه (٢١٥) ، الإسباغ الذى لحق لفظ « حلوا »  
(٢١٦) الحذف والتحرير مسح الشعر انسيابًا وتدققًا (٢١٧) السكت اللزوم لقراءة  
الشعر (٢١٧) البيان عن الضمائر والفاءات والأفعال فى القسم الثالث (٢١٨) دلالة  
قوله « ولما ينج » (٢١٨) تفسير « لم ، ولما ، والواو » (٢١٩) استسلام الشاعر  
لطائف الذكرى (٢٢٠) سياق المعانى فى القسم الثالث ، ورد الشعر إلى ينبوعه فى  
نفس الشاعر (٢٢٠) طائف الذكرى عند الشاعر (٢٢١) صراع المعانى فى نفس  
الشاعر (٢٢١) سبب سوق البيان عن القسم الثالث سياقًا واحدًا (٢٢٣) تقصير  
كتب اللغة فى تفسير لفظ « الحى » (٢٢٣) الزيادة على كتب اللغة فى تفسيره

(٢٢٤) غموض معنى « الحى » عند اللعيرين أدى إلى غموض البيت (٢٢٤) وهم آخر للغويين فى « إلا الأقل » (٢٢٤) تفسير « لما » فى الشعر (٢٢٤) تفسير الواو فى « ولما ينبح » ، وخطأ شراح الشعر (٢٢٥) حديث النفس فى الشعر (٢٢٦) « قد » تقرب الفعل الماضى من الحال (٢٢٧) الالتحام التام بين البيت السادس عشر والسابع عشر ، وتفسيرهما معا والكشف عن حديث النفس (٢٢٧) دلالة العاءات فى القسم الثالث ، والزيادة على ما يقوله النحاة (٢٢٧) الالتفات فى قوله « رعتهم » (٢٢٩) بيان عبث الرواة والشراح بهذا القسم (٢٢٩) فعل ابن هشام (٢٢٩) وابن عبد ربه (٢٢٩) والمرزوقى (٢٣٠) عبث القدماء عبث محتمل ، أما عبث المحدثين فلا يحتمل وتعليل ذلك (٢٣١) وصف المستشرق « سير تشارلز ليال » (٢٣١) وصف مستشرق آخر « نيكلس » (٢٣٢) حلل الترتيب الذى أتته « ليال » (٢٣٢) العجب من اقناع نيكلس بترتيب أستاذه للقصيدا (٢٣٣) وصف جوته « الألماني ، وموقفه من القصيدة (٢٣٣) عذر « جوته » فى صنيعه هذا (٢٣٤)

عود إلى وصف فيض ألحان القصيدة (٢٣٥) تفسير بعض معانى ألفاظ القسم الرابع (٢٣٥) وصف الشاعر إذلال خاله هديلاً (٢٣٥) ، أبيات القسم الرابع جيدة التقسيم ، بطيئة الحركة (٢٣٦) الحديث عن رمان هذا القسم وصلته بغيره من الأقسام (٢٣٦) تفصيل القول فى فترات غناء القصيدة بأكملها (٢٣٧) ربط أقسام القصيدة بفترات الغناء (٢٣٨) تشعيت أزمنة الأحداث وأزمنة الغنى (٢٣٩) دور التشعيت فى بناء القصيدة (٢٤٠) تنبه « جوته » لإدراك شىء من هذا التشعيت (٢٤٠) التشعيت مألوف فى شعر الجاهلية (٢٤١) كلام نفيس نادر عن تحليل أزمنة القصيدة (٢٤١) زمن الحدث ، وزمن التغنى (٢٤١) وزمن النفس (٢٤٢) أثره فى نغم الشعر (٢٤٢) زمن متطاول مركب (٢٤٣) خفى جدًا وله أثر مهم فى تفسير نغم البحر (٢٤٣) معرفة القدماء بهذا الزمن ، والاستدلال بخبر الفرزدق مع ذى الرمة (٢٤٤) زمن النفس أنفذ الأزمنة الثلاثة (٢٤٥) حاجة الناقد إلى تمثّل هذا الزمن (٢٤٥) كمون هذا الزمن فى نفس الشاعر « جوته » ساعده على إدراك بعض التشعيت (٢٤٥) عدم تنبه « ليال » و « نيكلسن » لما تنبه له « جوته » (٢٤٥) التعريض بمسألة الشعر الجاهلى (٢٤٦) توضيح صلة القسم الرابع ببنية الأقسام (٢٤٦) وصف نفيس لهذا القسم (٢٤٧) أهمية الزحافات فى الشعر وفى هذا القسم (٢٤٧) ينبوع هذا المسم وعودًا إلى وصفه (٢٤٧) أثر زمن النفس عليه (٢٤٩) عود إلى بيان صلة هذا القسم بغيره (٢٤٩) التعجب من حوته فى إدراكه

الصلة بين القسم الأول والقسم الرابع (٢٥٠) السخرية من اقتراح جوته لترتيب القصيدة وتعليل ذلك (٢٥٠) معاتبه « يحيى حقى » والتعليق على كلامه (٢٥١) .

القسم الخامس وزمنه وصلته بغيره (٢٥٢) أثر الزحاف على هذا القسم (٢٥٢) روعة زمن النفس فى هذا القسم ، ودور الزحاف فيه ، ووصف ذلك وصفاً نفسياً عجيباً (٢٥٣) زمن النفس أساس الإبداع الخفى فى هذا الشعر (٢٥٥) شرح ألفاظ الشعر بدون التحقق من زمن النفس يسقط الشعر (٢٥٥) مثال على من يتولى شرح الشعر بلا فطرة (٢٥٥) المرزوقى عالم جليل بالعربية وليس من العلماء بالشعر (٢٥٦) تقصيره فى البيان عن معنى « الخرق » وتوضيح الصواب فيه (٢٥٦) الزيادة على نص اللغة فى تفسيره (٢٥٦) تفسير معنى « الشر » عند الشعراء (٢٥٧) سلطان بحر المديد (٢٥٨) .

القسم السادس وبيان بعض ألفاظه (٢٥٩) خطأ فى الفهم والشرح بسبب قراءة البيت قراءة غير صحيحة (٢٥٩) الصحيح فى قراءته (٢٥٩) أهمية الحشو فى البيت (٢٥٩) خطأ أبى العلاء المعرى فى الاستشهاد لمعنى البيت (٢٦٠) الصواب فى الاستشهاد للمعنى المراد (٢٦٠) تعليل اختيار رواية البيت الرابع والعشرين (٢٦١) تقصير الشراح فى تفسير لفظ « الخَلْ » ، وبيان المراد منه (٢٦١) تحليل نفيس لأسرار القسم السادس وربطه بغيره من الأقسام (٢٦٢) البيت السادس والعشرون من حديث النفس (٢٦٣) دور الزحاف فى هذا القسم (٢٦٥) بعض ملاحظات على هذا القسم (٢٦٥) شرب الخمر عند العرب يؤدى إلى نشوة وسخاء والشواهد على ذلك (٢٦٥) تعليل اختيار رواية الشعر فى هذا القسم (٢٦٦) بيان حقيقة « سواد بن عمرو » (٢٦٧) تعليل خطأ القدماء فى فهم « نلأى ما » (٢٦٧) الدخول فى القسم السابع (٢٦٧) تفسير ضحك الضبع (٢٦٨) تفسير استهلال الذئب (٢٦٨) لم يذكر القدماء الاستهلال فى أصوات الذئب ، وهو مما يُراد فيها (٢٦٨) أبيات للنجاسى فى نعت حاله مع الذئب (٢٦٩) الرواية الجيدة فى هذا القسم (٢٦٩) إساءة المرزوقى فى فهم البيت الأخير (٢٧١) معنى « تهفو » وعدم موافقة كتب اللغة لمعنى الشعر (٢٧٢) وصف الجاحظ للسر يوافق دلالة الشعر هنا (٢٧٢) وصف مشية النسور حول الحريح الذى أشرف على الهلاك (٢٧٣) زيادة تأمل ، وإدمان نظر فى هذا القسم (٢٧٣) تجرد هذا القسم من التشبيه أو الكناية ، وتحليل الصورة التى اشتمل عليها القسم (٢٧٤) التهكم الخفى الذى اشتمل عليه

هذا القسم (٢٧٥) تفسير دلالة اللام في « القتلى » (٢٧٥) السخرية في البيت الأخير (٢٧٦) مطابقة ختام الغناء لفأتمته وتوضيح ذلك (٢٧٦) بطف نغم الخاتمة وتعليل ذلك (٢٧٦) تقديم هذا القسم عن موضعه هدم لباء القصيدة وتمريق لغمها (٢٧٧) البعد عن ألفاظ التعزيز والإشارة والعموض في وصف القصيدة (٢٧٨) حلاصة ما قيل عن أصل نغم هذه القصيدة (٢٧٨) دعوى اختلال القصيدة دعوى لا تقوم (٢٧٩) فائدة من ابن البيطار (٢٨٠) عود إلى القول بانتحال القصيدة (٢٨٠) عدم قدرة خلف وغير خلف على إبداع مثل هذه القصيدة وأسباب ذلك (٢٨٠) زمن النفس خاص جداً (٢٨١) صدق ملاحظات ابن سلام عن الانتحال (٢٨١) وقوع الشعر في زماننا في قبضة غير المؤهلين (٢٨١) عود إلى التعليق على كلمة أبي عبيد البكري (٢٨١) تعليل إعراض الشعراء عن بحر المديد ، ووصف هذا البحر (٢٨٢) الحرج الذي سببه يحيى حقى لأبي فهر (٢٨٣) .

\* \* \*

(٦) وقعنا وقعة في حيص بيص (٢٨٥) .

آثار محنة الشعر الجاهلي ، وسيرة ذاتية لأبي فهر (٢٨٧) غرض هذه المقالات (٢٨٨) مفارقة أبي فهر لما ألفه دهوراً (٢٨٩) الكتابة من أجل تبصرة الجيل الجديد (٢٨٩) تسرب آثار محنة الشعر الجاهلي إليه دون أن يشعر (٢٩٠) إثارة يحيى حقى لأبي فهر ليكتب عن هذه القصيدة (٢٩١) مقادير الاتفاق في هذه القصيدة (٢٩٢) قضية الفصل في نسبة القصيدة (٢٩٢) وقضية الفصل في ترتيبها (٢٩٢) طريق للكشف عن أصول المنهج عند أبي فهر (٢٩٣) الطريق الأول تجريد الحديث للكشف نظرياً عن أصول المنهج (٢٩٣) الطريق الثاني ، الطريق التطبيقي باتخاذ القصيدة مثلاً لتوضيح المنهج ، وهو أشق (٢٩٤) الحرص على تقرير بُد من أصول المنهج خلال التطبيق (٢٩٥) قضية ترتيب القصيدة أمر صعب وشاق (٢٩٦) عدم ورج المستشرقين مع هذه القضية (٢٩٦) حطر المستشرقين على الأدب لم يأت من أنفسهم ، وإنما ممن استحباب لهم من بني جلدتنا (٢٩٧) ليس لأحد من المستشرقين رأى في آداب أمته (٢٩٨) أسباب دعوى اختلال القصيدة (٢٩٨) الخلط بين التشعيت واختلال ترتيب الرواية أفضى إلى الخلط والغموض (٢٩٨) الوحدة كائنة في الشعر الجاهلي (٢٩٩) العلة كامنة في المفهوم السادح للوحدة (٢٩٩) مفهومها الصحيح (٢٩٩) .

من أصول المنهج في دراسة الشعر (٣٠٠) تفسير وحدة القصيدة من خلال تحليل



أزمنتها (٣٠١) زمن الحدث ودوره فى إنشاء القصيدة (٣٠١) زمن التعمى فى القصيدة (٣٠٢) زمن النفس فى القصيدة (٣٠٢) أسرار هذا الزمن ودوره فى وحدة القصيدة (٣٠٣) التشعيت من آثار زمن النفس (٣٠٤) من العجيب انتقال جمال الالتفات إلى ترجمتها الألمانية (٣٠٥) سقوط « حوته » على التشعيت فى القصيدة كان خبط عشواء (٣٠٦) تعليق جوته على القصيدة أثر من آثار إدراك التشعيت (٣٠٦) البناء على جوته (٣٠٧) حديث « جوته » عن نمو الأحداث فى القصيدة إنما هو حديث عن وحدة القصيدة (٣٠٧) « جوته » ينقض إدراكه للتشعيت (٣٠٨) التعجب من « يحيى حقى » فى عدم إدراكه لمرامى كلام « جوته » (٣٠٨) الذى أزل « جوته » فى اقتراحه بترتيب القصيدة (٣٠٩) الذى أزل « يحيى حقى » فى كلامه (٣٠٩) فساد ترتيب القصيدة المقترح من « جوته » (٣١٠) خطر الألفاظ المبهمة (٣١١) تحليل نفيس فى تعليق خطأ « يحيى حقى » فى فاتحته (٣١٢) نص تعليق مترجم كلام جوته ، والتعليق عليه (٣١٣) الألفاظ خطرهما شديد (٣١٥) يجب التوقف والتثبت من أحكام الآخرين (٣١٥) لا يمكن التسليم بأن « جوته » كان يرى القصيدة محتلة (٣١٦) عوداً إلى بيان حقيقة « وحدة القصيدة » (٣١٧) العواقب السيئة للقول بافتقاد القصيدة العربية للوحدة (٣١٨) قصيدة « وحدة القصيدة » تحتاج إلى تتبع تاريخها (٣١٨) خطر هذه القصيدة على ناشئة الأدب (٣١٩) ترك الحديث عن هذه القضية يعد خيانة للأمانة (٣١٩) الشعر الجاهلى صار يضرب به المثل فى التفكك (٣٢٠) الاستهانة بهذا الشعر استهانة بمصير أمة (٣٢٠) .

#### (٧) وزلزلت الأرض زلزالها (٣٢٣) .

القضية الثانية ، قضية اختلال القصائد الجاهلية (٣٢٥) موقف الرواة من هذه القضية (٣٢٥) موقف العلماء منها (٣٢٥) ميلاد هذه القضية لغير ميقاته ، لأنها نتاج أعجمى (٣٢٦) فعلهم هذا لاخطر له ، وإنما جاء خطره من قبل أهل لساننا (٣٢٦) صياغة القضية فى كلمات (٣٢٧) القول بهذه القضية مجرد هجاء وإقذاع (٣٢٧) هذه القضية لم يكن لها أن تعيش لولا أنها صادفت عندنا محنة الشعر الجاهلى (٣٢٧) اختلاف الرواية والرواة فى ترتيب الشعر كائن فى كل أدب مروى (٣٢٨) هذه القضية لم تكن قضية أدبية خالصة ، والدليل على ذلك (٣٢٨) وصف الفترة الحزنة التى صادفت ميلاد قضية اختلال القصائد (٣٢٩) الصلة بين قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى وقضية اختلال ترتيب الشعر (٣٣٠) .

من أصول المنهج فى تحقيق نسبة الشعر المختلف فيه (٣٣١) تزيف إسناد الرواية من أصول المنهج (٣٣٢) تصنيف قضية النسبة (٣٣٢) الرواة الذين لهم شعر أمرهم هين (٣٣٣) تطبيق هذا المنهج ليس نظرًا حديثًا عند أبى فهر (٣٣٣) فراءة الشعر بمنهج محكم دقيق (٣٣٤) فوائد هذه القراءة (٣٣٤) فوائد جلييلة فى قضية الانتحال (٣٣٥) الإعراض عن تطبيق « باب المقارنة » ونعليل ذلك (٣٣٦) عودًا إلى بيان حقيقة « خلف الأحمر » (٣٣٧) عدم اعتداد تلاميذ خلف بشعر أستاذهم (٣٣٨) لا يمكن مفارقة حكم العقل (٣٣٩) صريح العقل قاضٍ بالمقارنة بين شعر « خلف » وبين هذه القصيدة (٣٣٩) باب المقارنة يحتاج إلى بيان وإيضاح (٣٤٠) تحديد خصائص شعر الطرفين قبل تطبيق « باب المقارنة » (٣٤٠) العدول فى هذا الكتاب عن باب المقارنة إلى باب مدارس الشعر (٣٤١) ما بقى من شعر خلف مياين كل الميابة لسمط الشعر الجاهلى (٣٤٢) أهمية الباعث فى إبداع الشعر (٣٤٢) باب تأسيس دراسة الشعر مقدّم على « باب المقارنة » (٣٤٣) فضل بيان لسبب ترك « باب المقارنة » هنا (٣٤٤) وصف تفصيلى لباب المقارنة (٣٤٥) عند المقارنة بين شعر شاعرين جاهلين (٣٤٥) وعند المقارنة بشعر شعراء بعضهم جاهلى وبعضهم إسلامى (٣٤٦) ضرورة إقامة « باب دراسة الشعر ونفده » إقامة جيدة قبل « باب المقارنة » (٣٤٦) .

المقصود بباب دراسة الشعر ، ومخالفته مفهوم المحدثين (٣٤٧) فضل بيان وتفصيل عن أبواب المنهج فى تحقيق النسبة (٣٤٨) الأخذ بمبدأ الاحتياط والشك فى المنهج (٣٤٨) دراسة الشعر ، المصدر الأول لتحقيق اثباته (٣٤٩) باب المقارنة والدراسة عند تمييز شعر شاعر مجهول عن شعر شاعر مجهول آخر (٣٥٠) لكل شعر نمط يدل عليه (٣٥١) الألفاظ المبهمّة فى دراسة الشعر تؤدى إلى فساد كبير (٣٥٢) الإشارة إلى مواطن الشك والاحتياط التى مر تطبيقها فى مدارس نسبة القصيدة (٣٥٣) رفض اتخاذ الاحتياط والشك ديدنا دون قيد (٣٥٤) خبر طويل عن الجاحظ يفسر هذا الباب من المنهج (٣٥٤) التعليق على كلام الجاحظ (٣٥٥) تطبيق « باب الشك واليقين » على فضية الشعر الجاهلى (٣٥٦) حال الرواة تحت هذا المقياس (٣٥٦) لايجوز التسليم لمجرّح أو معدّل إلا بدليل من العقل (٣٥٧) تصنيف القضية من خلال « باب الشك واليقين » (٣٥٧) كان الطريق هنا فى هذه المقالات التسليم بأسوأ أحوال القضية (٣٥٨) حكم البداهة فى هذا الطريق (٣٥٩) حكم الديانة فيه أيضًا (٣٥٩) رفض تفسيرين الرواة من خلال هذين الحكمين (٣٦٠) تحليل الكاذب والكذب (٣٦٠) العودة إلى تأكيد باب الدراسة ، وباب المقارنة فى تحقيق نسبة

الشعر (٣٦١) ينبغي ألا يبنى تحقيق النسبة على اتهام الرواة (٣٦٢) الشك المنتج وغير المنتج (٣٦٢) هذا النظر من المنهج قديم منذ محنة الشعر الجاهلي (٣٦٢) فضل محمد بن سلام وكتابه على توضيح معالم المهج عند أبي فهر (٣٦٣) دلالات متعددة في كلام ابن سلام (٣٦٤) العلم بالشعر كالعلم بسائر الفنون (٣٦٤) لا يضر الشعر حامله (٣٦٥) ابن سلام دلّ على الطريق الصحيح لتمييز الشعر (٣٦٦) القدماء نظروا إلى الشعر ولم ينظروا إلى الرواة (٣٦٧) لم يشكل تمييز الشعر على العلماء (٣٦٧) تمحيص الشعر فرغ من أكثره في زمن ابن سلام (٣٦٧) علينا الاهتمام إلى ما كان معروفاً عندهم بالتذوق والخبرة والمدارسة (٣٦٧) تحول قضية الفصل في الشعر من قضية أدبية إلى مجرد هجاء وسف قواعد المنهج (٣٦٨) ختام هذه المقالات بتاريخ مرجز لميلاد قضية الانتحال (٣٦٨) وصف مرجليوث وصفاً بارعاً (٣٦٩) مرجليوث مسبق بطائفة من المستشرقين في الشك من الشعر الجاهلي (٣٧٠) تاريخ ادعاء مرجليوث لانتحال الشعر ، وتصدى « لايل » له (٣٧٠) نشر مرجليوث أوامه في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية (٣٧١) تنفيذ « أربري » لكلام مرجليوث بعد وفاته (٣٧١) كلام مرجليوث لا يستحق المناقشة (٣٧٢) اطلاع أحمد تيمور ، وأبي فهر على كلام مرجليوث عقب نشره (٣٧٢) لمحات سريعة عن الفترة التي نشرت فيها هذه القضية (٣٧٣) نفخ طه حسين في روح هذه القضية وإذاعتها في محاضراته (٣٧٣) كلام طه حسين أخذه من مرجليوث مع التصنيف ، ووضع بعض الشواهد والشروح (٣٧٤) أظهر شيء في كلام طه حسين هو خلل المنهج عنده (٣٧٥) الآثار السيئة للمنهج المحلل عند طه حسين على طلبة كلية الآداب آنذاك (٣٧٦) بعد تسع سنوات كان طه حسين أول من رأى هذه الآثار السيئة (٣٧٦) محاولة طه حسين لعلاج تلك الآثار ، ولكن دون جدوى (٣٧٧) إحساس طه حسين بأن شكّه كان في غير موضعه جاء بعد فوات الأوان (٣٨٧) من تلك الآثار السيئة الاستهزاء العام بالأدب القديم (٣٧٨) ظهور الدعوة إلى العامية (٣٧٩) ختام هذه المقالات (٣٧٩) .

\* \* \*

### باب الملحقات (٣٨١) .

(أ) كتب كاتب (٣٨٣) .

هذا المقال كتب للرد على الدكتور عبد الغفار مكاوي (٣٨٣) ظروف كتابة هذه

الكلمة (٣٨٣) تهمة التعالي والتجاهل من أبى فهر وتفنيدها (٣٨٣) كلام الكاتب صادر عن الأوهام والتشهى (٣٨٤) لم يتعرض أبو فهر لكلام الكاتب قط (٣٨٥) .

العجب من كلام الكاتب (٣٨٥) فقرة أخرى من كلام الكاتب والردّ عليها (٤٨٦) الكاتب لا يدري ما المراد بالكلام المكتوب على وجه التحديد (٣٨٦) تهمة ثالثة لا وجه لها ولا وجود (٣٨٦) الكلام عن جوته فى المقالات لم ينتقص من قدر « جوته » قط (٣٨٧) وقوع الكاتب فى صميم الأوهام ، وفيما يسمى نقيض الصدق (٣٨٧) صفات مثل هذا الكاتب (٣٨٧) الفراغ من بيان أوهامه (٣٨٧) اعتراض الكاتب على القول بأن ترجمته ترجمة سقيمة (٣٨٨) تفسيد هذا الاعتراض (٣٨٨) الدليل على صحة هذا التعليق على ترجمة الكاتب من واقع ترجمته (٣٨٩) وقوع الكاتب فى أخطاء شعبة (٣٨٩) تبرئة « جوته » من مثل هذه الأخطاء (٣٩٠) تعظيم الكاتب لنفسه وطله الاستفادة بشروط (٣٩٠) رفض أبى فهر لهذا الطلب ، وأنه فى غير موضعه (٣٩٠) السخرية أشق ضروب الكتابة (٣٩١) عتاب على المطابع والمجلات التى تساعد على إظهار مثل هؤلاء الكتاب (٣٩١) وقوع المتواضعين فى دائرة « الرياء » ، ومن تم كان مذهب أبى فهر طرح هذا النوع من التواضع جانباً (٣٩١) خاتمة الرد ، والاعتذار لحررى المجلة (٣٩٢) .

\* \* \*

( ب ) الترجمة العربية لترجمة « جوته الألمانية » القصيدة « إن بالشعب » (٣٩٤) .

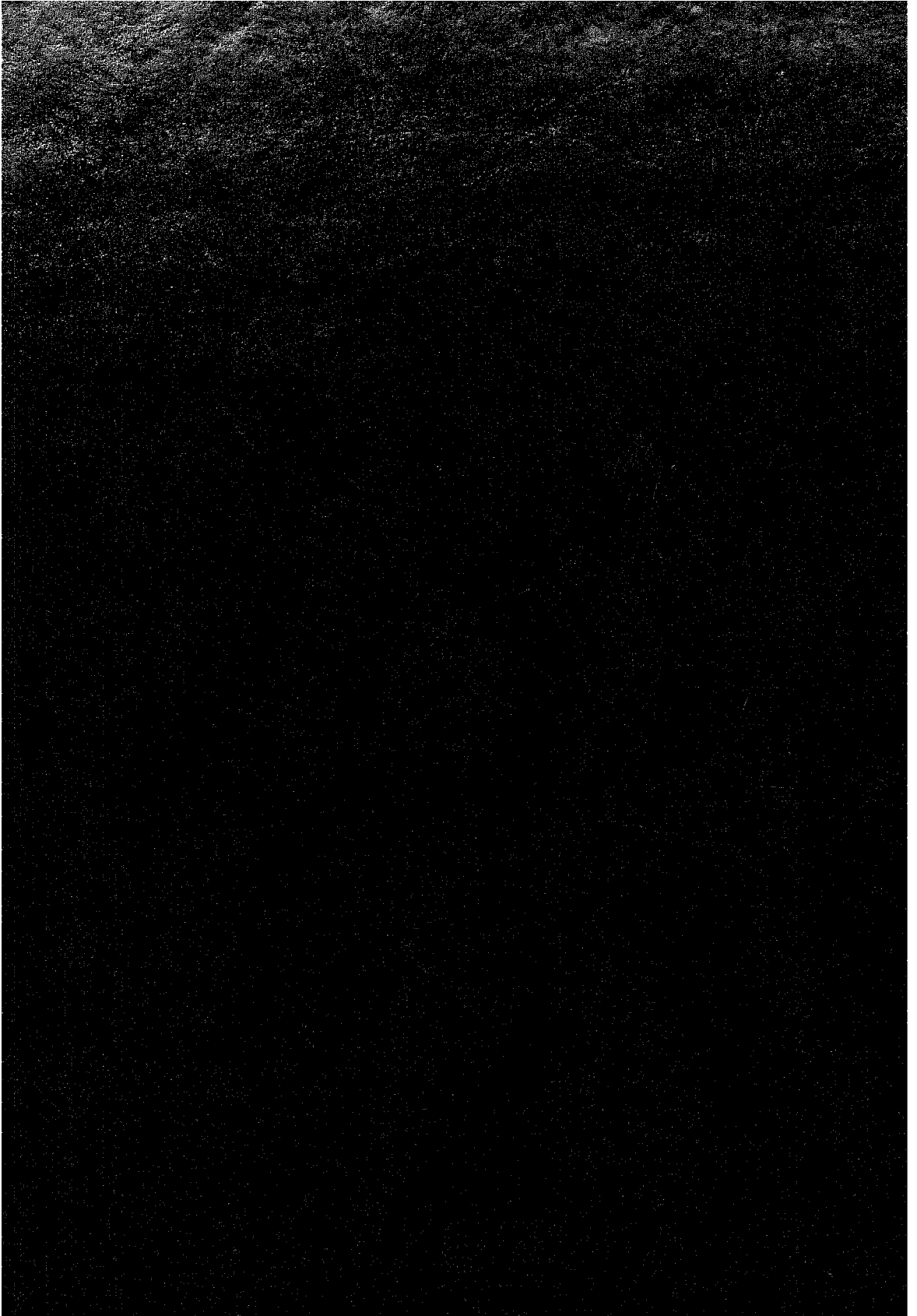
\* \* \*

## الفهارس

- ١- فهرس الآيات القرآنية ..... ٤٠١
- ٢- فهرس الحديث ..... ٤٠٣
- ٣- فهرس الأمثال ..... ٤٠٥
- ٤- فهرس الشعر ..... ٤٠٦
- ٥- فهرس اللغة المفسرة ..... ٤١٢
- ٦- فهرس المصطلحات الأدبية والنقدية ..... ٤١٩
- ٧- فهرس مصطلحات العروض ..... ٤٢٢
- ٨- فهرس الأعلام ..... ٤٢٤
- ٩- فهرس الأماكن ..... ٤٣١
- ١٠- فهرس الكتب ..... ٤٣٢
- ١١- فهرس الكتاب التفصيلي ..... ٤٣٤









أبوفه  
محمود محمد شاكر

# نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

نشر هذا في سبع مقالات  
بمجلة المجلة عامي ١٩٦٩-١٩٧٠

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَسْتَجِ ، وَالتَّاسِسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟  
وَالْعَصَا لِلضَّرِّ بِرَيْخِيئِ مَنْ الْعَتَا يَدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ !  
أبو العلاء المعري

مَطْبَعَةُ الْمَدِينَةِ  
بمصر

الناشر

دار الميمنية  
بجدة

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ = ١٩٩٦ م

رقم الإيداع ١١٦٤٩ / ١٩٩٥